د. مجيد عبد الحميد ناجي

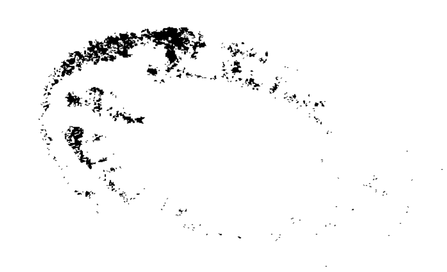
الأسس النفسيّة لأساليب البلاغة العربيّة







الأسس النفسية
لأساليب البلاغة العربية



الطبعة الاولى

١٤٠٤ هـ ـ ١٩٨٤ م

المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع

الحمراء ـ شارع اميل اده ـ بناية سلام

هاتف: ٨٠٢٤٠٧ ـ ٨٠٢٤٢٨ ص . ب ١١٣/٦٣١١ بيروت ـ لبنان



المقدمة

ان ارتباط الأساليب البلاغية بالنفس ارتباطاً عضوياً، لم يفت البلاغيين العرب القدامى والمهتمين بالدراسات الأدبية والنقدية . وقد بدا التفاتهم اليه من تحديدهم بلاغة الكلام بمدى مطابقته لِمقتضى حـال الخطاب . الا اننا ـ في حدود استقرائنا ـ لم نعثر على جهد مستقل عالج ارتباط تلك الأساليب بالنفس وأوضح أبعاد هذا الارتباط والعوامل التي تقف خلفه . وكل الذي وجدناه اشارات تجد سبيلها على قلم الباحث البلاغي أو النقدي القديم الى أماكن متفرقة من كتابه عند معالجته بعض الظواهر البلاغية بمستويات تختلف باختلاف شخصية الباحث وفهمه وثقافته ، وهي ـ وفي أحسن الأحوال ـ لا تشكل منهجاً عاماً للبحث .

وبعد ظهور الدراسات النفسية الحديثة ، واطلاع نقادنا وكتابنـا المعـاصرين على المناهج النقدية الغربية المعاصرة ، واحساسهم بجمود أغلب الكتابات البـلاغية لا سيما المتأثرة منها بمدرسة السكاكي وغلبة الأسلوب المنطقي عليها ، وسطحية البعض المتبقـي منها ، وعدم كفايته في ايضاح الأبعـاد النفسية أو الفنية للظواهـر البـلاغية ، برزت الى الوجود بعض الدراسات التي حاولت أن تقوّم الأساليب البلاغية على أساسٍ من معطيات النظريات النفسية الحديثة ، ولكنهـا دراسـات نقـدية تقويمية ، أهملـت الموضوعـات البلاغية ، هذا من جهة ، ومن جهة أخرى ، فانها لم تستوعب مداخـل علـم النفس للبلاغة ، كما أن معظمهـا اعتمد على معطيات النظريات النفسية الحديثة ، أو المناهـج النقدية الغربية المعاصرة ، وأهمل ـ أو كاد يهمل ـ معطيات جهود بلاغيينا العرب القدامى في هذا الشأن ، وآراءهم فيه (1) .

وانطلاقاً من الارتباط العضوي بين الأسـاليب البـلاغية والنفس ، طالـب بعض أساتذتنا الأجلاء بضرورة دراسة الظواهر البلاغية من خلال بيان أبعادها النفسية وارتباطها بعلم النفس . نجد هذه الدعوة في كتاب « فن القول » (2) الأمين الخولى ، وفي مقال له

---

(1) مصطفى سويف ، الأسس النفسية للابداع الفني في الشعر خاصة (القاهرة 1951) ، عز الدين اسماعيل ، التفسير النفسي للأدب ، مطبعة دار المعارف (القاهرة 1963) ، محمد خلف الله أحمد ، من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده (القاهرة 1947 م) .

(2) أمين الخولي ، فن القول (مصر 1366 هـ ـ 1947 م) .

أيضاً نشر تحت عنوان « البلاغة وعلم النفس » [1] ، الا أن أحداً لم يجب دعوته ويقتحم هذا الميدان . ومن هنا تأتي أهمية هذه الدراسة التي اخترتها ، لتكون موضوع رسالتي للدكتوراه ، مع [illegible] بوعورة الطريق وصعوبته ، آملاً أن تكون بداية مشجعة تدفع الى دراسات مماثلة نضجاً وأبعد عمقاً .

وقد كان أمامي في هذه الدراسة طريقان :

أحدهما : أن أتخذ من معطيات الدراسات النفسية الحديثة حجر الزاوية في التعرف على الأبعاد النفسية لأساليب البلاغة العربية .

وثانيهما : أن أتلمس فهم البلاغيين والنقاد العرب القدامى لها ، وتحديدهم اياها ، مع مقارنتها بمعطيات النظريات الحديثة في النقد النفسي .

وقد اخترت الطريق الثاني ، وذلك :

أولاً : لقرب البلاغيين الأوائل نسبياً من اللغة العربية الصافية ، والذوق العربي الأصيل ، ومن الفهم العربي الفطري لابعاد تلك الأساليب ، ولأنهم الرواد الأوائل في تحديد هذه الظواهر البلاغية وتبيين خصائصها وقيمها الفنية ، وقد قيل « صاحب الدار أدرى بالذي فيها » .

ثانياً : حتى تكون الدراسة بعيدة عن التكلف والتعسف ، وتقويل البلاغيين القدامى ما لم يقولوه . وذلك لتأخر مثل هذه الدراسات الحديثة عنهم ، وعدم اطلاعهم عليها ، ولم يمنعني ذلك من تقويم آرائهم في هذا الشأن ونقد الكثير منها .

والبلاغي التراثي الذي رجعت إلى آرائه ،ليس هو كل من خلف كتاباً مستقلاً في البلاغة أو النقد ، أو غلبت شهرته في هذا الميدان فحسب ، وانما هو كل تراثي تعرض لأي ظاهرة بلاغية من الزاوية التقويمية . فابن جني ـ مثلا ، حينما يتعرض في كتابه « الخصائص » « للمجاز وبيان أبعاده فانه في هذا الخصوص بلاغي ، وكذا ابن سينا حينما يتحدث عن التشبيه أو الاستعارة أو الكناية ، فهو في مجال حديثه عنها بلاغي في نظرنا ما دام قد تعرض لها من وجهة بلاغية ، وكذا كل باحث تراثي آخر . ومن هنا فقد رأيت أن الضرورة العلمية تقضي بالاطلاع على آراء أولئك الباحثين في تلك المجالات والاستفادة منها ، وان كانوا قد اشتهروا في التخصص بفروع أخرى من فروع المعرفة غير البلاغة .

وعلى هذا فقد رجعت الى أمهات الكتب البلاغية والنقدية التراثية ، والى الكتب ذات الطابع الفلسفي من خلال تعرضها لفلسفة الجمال ، وبعض الظواهر البلاغية من

---

(1) أمين الخولي البلاغة وعلم النفس ، ممثل من مجلة كلية الآداب ، المجلد الرابع ، الجزء الثاني (المعهد العلمي الفرنسي للآثار الشرقية ، القاهرة ، بدون تاريخ) 135-168 .

أمثال كتب ابن سينا وابن رشد وغيرهما ، والى ما كتبه التراثيون في النفس وقواها ، والى أهم الكتب التي تعرضت لمعطيات المدارس الحديثة في علم النفس ، بالاضافة الى أهم الكتب النقدية الحديثة ، لا سيما التي اعتمدت منهج النقد النفسي .

وقد وجدت أن هذه الدراسة تتفرع بحسب طبيعتها الى فرعين :
الأول : دراسة الأسس النفسية لظواهر البناء اللغوي .
والثاني : دراسة الأسس النفسية لطرق التعبير عن المعنى .

كما وجدت أن ضرورة البحث تقضي بأن نعالج الدوافع النفسية التي تقف وراء عملية الابداع القولي من جهة ، ومدى ارتباط النص بصاحبه من حيث السمات والخصائص من جهة أخرى . وهكذا فقد توزعت هذه الدراسة بحسب طبيعتها بين أبواب ثلاثة ، وفصل ختامي ، وتمهيد في بدايتها وخاتمة في نهايتها .

عالجت في التمهيد تحديد الأسلوب البلاغي ، وما نقصده منه ، كما عالجت فيه تحديد الأساس النفسي ، حتى يتضح خطنا في التعرف على الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية موضوع الدراسة .

أما الباب الأول : فقد تعرضت فيه للأسس النفسية للابداع القولي ، مستفيداً من الدراسات النفسية القديمة مقارنة بمعطيات النظريات الحديثة ، مع التركيز على آراء البلاغيين التراثيين في هذا الميدان . وقد تألف هذا الباب من فصلين : عالجت في الأول منهما « الابداع القولي وعلاقته بالتوتر النفسي » وفي الثاني « الصفات النفسية اللازمة لعملية الابداع » .

ثم تعرضت في الباب الثاني « للأسس النفسية لظواهر البناء اللغوي » في ثلاثة فصول ، عالجت فيها على التوالي القيم الصوتية واللفظية والبنائية .

أما الباب الثالث : فقد تعرضت فيه للأسس النفسية لطرق التعبير عن المعنى ، وهي التي تؤلف غالبية موضوعات علمي المعاني والبيان وشيئاً من موضوعات علم البديع ، حسب التقسيم البلاغي القديم ، تعرضت لها من حيث علاقتها بالمتلقى وتأثيرها في نفسه وتفاعله معها . ووقع الحديث عنها في فصلين : تكفل الأول منهما معالجة العناصر التي يتألف منها التعبير المباشر ، والثاني معالجة العناصر التي يتألف منها التعبير غير المباشر .

أما الفصل الختامي فقد تعرضت فيه لعلاقة الأسلوب بصاحبه ، والأسس النفسية التي تكمن وراء تميز كل شاعر وكاتب بمميزات وخصائص فنية تختلف عما نجده في أساليب غيره .

وختمت الدراسة بخاتمة تعرضت فيها لأهم النتائج التي وصلت اليها هذه الدراسة ، وبعض المقترحات التي أراها ضرورية لتطوير دراسة هذا الفرع الحيوي من فروع اللغة العربية.

شكر وعرفان

واذا كان من كمال الفضل شكر ذويه ، فانني أتقدم بأصدق الشكر وأعمق الامتنان ، لأستاذي العلاّمة الجليل الدكتور عبد الحكيم حسان ، على ما بذله من جهد صادق في تقويم الرسالة ، وما قدّمه من آراء علمية قيمة جليلة ، كان لها دورها الفعّال في اخراج البحث على ما هو عليه ، وقد وجدت من لدنه كل رعاية وعناية ، ولمست فيه الصدق والالتزام ، وسعة الصدر والأناة ، والتضحية بوقته وراحته ، وانني لأشعر بالفخر والاعتزاز أن أكون ممن كتب الله لهم أن يتخرّجوا على يديه الكريمتين.كما أرى أن اتقدّم بصادق الشكر وعظيم الامتنان لأستاذي الجليل الدكتور محمود ربيعي الذي سبق الاستاذ الدكتور عبد الحكيم حسان في الأشراف على إعداد هذه الرسالة . وكذلك استاذي الجليل الدكتور شفيع الدين السيد ، لما قدماه من صادق النصح وسديد التوجيه وثاقب الرأي .

ولا يفوتني أن أتقدم بجزيل شكري ، للأساتذة الأجلاء الذين ناقشوا هذه الرسالة ، على ما بذلوه من صادق الجهد في قراءتها ، وابداء الرأي القويم فيها ، سائلاً الله أن أكون قد وفقت للأخذ بآرائهم والاستفادة من توجيهاتهم وملاحظاتهم .

والله الموفق للصواب ، والهادي الى الخير ، وهو حسبي عليه توكلت واليه أنيب .

مجيد عبد الحميد ناجي



التمهيد

لا بد لنا ونحن نريد أن نتعرف على الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية ، من أن نحدد مفهوم الأسلوب الذي نقصد ، ونوضح الذي نعنيه من الأساس النفسي .

الأسلوب :

لو رجعنا الى تراثنا اللغوي ، لوجدنا الأسلوب يطلق على الطريق اذا امتد على استقامة واحدة ، فـ «كل طريق ممتد فهو أسلوب» (1) ، ومن هنا جاءت تسميتهم للسطر من النخيل أسلوباً (2) ، وقولهم للمتكبر : « أنفه في أسلوب اذا لم يلتفت يمنة ولا يسرة » (3) . ولعل فهم اللغويين هذا للاسلوب ، هو الذي جعلهم يطلقونه على وجهة المرء ومذهبه وسلوكه (4) ، على اعتبار أن المرء في الغالب لا يسلك سلوكاً معيناً ، أو يتبنى وجهة نظر معينة ، الا عن اقتناع نفسي ، فيظل سائراً في الاتجاه الذي ارتضاه لنفسه لا يحيد عنه . يقول الزمخشري : « سلكت أسلوب فلان : طريقته » (5) .

ويأخذ الأسلوب مدلولا اصطلاحياً عاماً يهجر فيه مدلولاته الحسية ليصبح دالاً على طريقة التفكير والتصوير والتعبير (6) . وبهذا الفهم المعاصر تصبح كل طريقة من طرق التعبير عن الذات وتصوير مشاعرها وأفكارها أسلوباً . فالموسيقى والنحت والتصوير والتمثيل أساليب تعبيرية ولكل منها طريقته الخاصة في ذلك ، كما ان لكل منها أساليب خاصة تختلف باختلاف المشاعر التي يراد تصويرها والتعبير عنها . فالموسيقى التي تعبر عن المشاعر الحزينة تختلف في طبيعة أنغامها وأسلوب تأليفها عن تلك التي تعبر عن المشاعر المبتهجة الراقصة ، كما أن لكل موسيقيّ طريقته في التعبير عنها . بيد ان هذه الألوان الموسيقية المتعددة ، وان اختلفت في أسلوب تعبيرها ، ترتبط مع بعضها البعض باطار

---

(1) الزبيدي ، محمد مرتضى ، تاج العروس (بيروت ، 1386 هـ ـ 1966) ، 302/1 وانظر : الأزهري ، محمد بن أحمد ، تهذيب اللغة (مطابع سجل العرب ، بدون تاريخ) جـ 435/12 مادة (سلب) والفيروز آبادي ، محمد بن يعقوب ، القاموس المحيط ، (مصر ، 1352 هـ) (مجلد واحد) ، 83 فصل السين باب الباء .

(2) الأزهري ، 435/12 ، الزبيدي ، 302/1 (مادة سلب) .

(3) الزمخشري ، محمود بن عمر ، أساس البلاغة ، (بيروت ، 1385 هـ ـ 1965 م) 452/1 (مادة سلب) .

(4) الزبيدي ، 302/1 ، والأزهري ، 435/12 (مادة سلب) .

(5) أساس البلاغة ، 452/1 (مادة سلب) .

(6) أحمد الشايب ، الأسلوب ، (القاهرة ، 1945) ، 33 .

واحد يجمعها بما يحمل من خصائص فنية عامة ، به تتميز تلك الأساليب عن غيرها من أساليب التعبير الفنية الأخرى ، وهو الذي يمكن أن نطلق عليه تسمية الأسلوب الموسيقيّ في التعبير .

وفي الاصطلاح البلاغي الخاص ، فان الأسلوب يعني « فن القول » باعتباره طريقة من طرق التعبير عن الذات وتصوير مشاعرها وأفكارها . ومن هنا فانه :

1 ـ يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالمبدع ،من حيث أن لكل طريقته الخاصة في التعبير من خلال فن القول ، طريقة تتأثر بسماته الشخصية النفسية ، ورصيده من الخبرات ، وهكذا فان الأسلوب القولي يأخذ مفهوماً واسعاً ، حيث تتعدد أنواعه وتختلف بتعدد الأشخاص المبدعين واختلافهم في سماتهم النفسية . ولا بد للباحث عن الأسس النفسية لأساليب فن القول في أن يتعرف على مدى ارتباط الأسلوب بشخصية صاحبه وسماته النفسية ، ومدى تأثير الأخيرة فيه وفي ملامحه وصياغة أفكاره .

2 ـ ولما كان الأسلوب القولي ، طريقة من طرق التعبير عن الذات ، فقد وجدناه يأخذ طريقين في التعبير عنها وتصوير مشاعرها وأفكارها :

أحدهما : التعبير أو التصوير المباشر .
وثانيهما : التعبير أو التصوير غير المباشر .

ولكل واحد من هذين الأسلوبين من فن القول مميزات وخصائص فنية قائمة على أسس نفسية . وكل فنون القول شعرية كانت أم نثرية تتقوّم بواحد من ذينك الأسلوبين ، أو بهما معاً ، وتبقى قيمتها الفنية موكولة الى مدى براعة المبدع وموهبته وقدرته على التصوير ، وشد المتلقى لمتابعة النص ، والتأثير فيه .

3 ـ وكل واحد من هذين الأسلوبين العامين لفن القول ، بالاضافة الى خصائصه الفنية ، له أساليب تعبيرية خاصة به . فقد يأخذ التعبير المباشر ، أسلوب الايجاز أو الاطناب ، أو أسلوب التقديم أو التأخير ، أو غيرها .كما قد يأخذ التعبير غير المباشر ، أسلوب الاستعارة أو التشبيه أو الكناية ، أو غيرها من أساليب التصوير غير المباشر . وهكذا فان الاسلوب يمكن أن يطلق ويراد منه هذه الأساليب الخاصة من التعبير القولي المباشر أو غير المباشر، والتي هي بمثابة العناصر التي يتقوم بها كل واحد من أسلوبيي التعبير القولي . وقد وجدنا أن لكل من هذه الأساليب الخاصة أبعاداً نفسية تتحقّق من خلالها ، وأسساً وجدانية تقوم عليها .

***

الأساس النفسي :

أما الأساس النفسي الذي يكمن وراء أي أسلوب من أساليب التعبير عن الذات ، فان معرفته ترتبط بفهم طبيعة النفس البشرية .

وقد ذهب الفلاسفة المسلمون القدامى المهتمون بالدراسات النفسية ، والمتأثّرون بآراء أرسطو ، الى أن النفس الانسانية تتألف من مجموعة من القوى ، تبدأ بالحواس الخمس الظاهرة التي هي طريق معرفة النفس بالأشياء المادية ، وتنتهي بالعقل ، وبينهما الحس المشترك والقوة الوهمية والمتخيلة (1) . وتنشأ عن هذه الأخيرة « المتخيلة » قوة أخرى تأتمر بأوامرها هي ما سموه « القوة النزوعية » الباعثة على التحريك ، وقوامها الشهوة والغضب (2) . وقد عرفوا الشهوة على أنها القوة الباعثة على جذب النفع ، والغضب على أنه القوة الباعثة على دفع الضرر (3) . وهكذا فان من الممكن القول : بأن الفلاسفة المسلمين قد ربطوا الأساس النفسي الذي يقف خلف أي سلوك انساني ، أو أسلوب من أساليب التعبير عن الذات ، بما فطر عليه الانسان من دفع الضرر وتجنّبه ، والسعى وراء اللذّة واغتنامها .

ولم يذهب علماء النفس المعاصرون الى أبعد مما ذهب اليه أسلافنا القدامى ، حينما ربطوا السلوك الانساني بـ (مبدأ اللذة والألم) ، الذي تحكمه غرائز النفس ودوافعها الفطرية أو المكتسبة (4) .

وعليه فمن الممكن تعريف الأساس النفسيّ لأيّ أسلوب من أساليب التعبير عن الذات : بالدافع الباعث . ويمكننا أن نلحظ في هذه البواعث لأساليب فن القول خاصة ، انقسامها الى نوعين رئيسين :

أولهما : بواعث تقف وراء ابداع النص وطبيعته ، وهذه تتضمن العوامل والقوى النفسية التي تشترك في عملية الابداع ، والحالة الشعورية الوجدانية ـ التي يكون عليها المبدع حين ابداعه . ومن هنا جاء تركيزنا على الكشف عن هذه البواعث في مبحث الابداع وفي مبحث علاقة النص بالمبدع ، بقدر ما يتعلق بارتباطه بسماته النفسية ، أكثر مما

---

(1) ابن سينا ، الشفاء ، القسم الخاص بالنفس (القاهرة ، 1395 هـ ـ 1975 م) ، 145-171 ، وكذلك ابن سينا ، في القوى الانسانية وادراكاتها ـ ضمن تسع رسائل له ـ (القسطنطينية ، 1298 هـ) ، 43-44 وابن سينا ، النجاة ، (1357 هـ ـ 1938 م) ولم يذكر مكان الطبع ، 162-163 .

(2) ابن رشد ، كتاب النفس ـ ضمن مجموعة رسائل له ـ (حيدر آباد الدكن ، 1366 هـ ـ 1947 م) ، 89 والشفاء / القسم الخاص بالنفس ، 173 ، والنجاة ، 168 .

(3) في القوى الانسانية وادراكاتها ، 44 ، رسائل ابن رشد ـ كتاب النفس ـ ، 89 والشفاء / القسم الخاص بالنفس ، 173 .

(4) أحمد عزت راجح ، أصول علم النفس ، (القاهرة ، 1968) 73 - 74 - 79 .

هو في غيرهما من مباحث دراستنا ، وان تطلبت تلك المباحث الأخرى الاشارة الى هذه البواعث أحياناً .

ثانيهما : بواعث تقف وراء تأثير الأسلوب في المتلقى وانفعاله معه ، وطبيعة الانفعال الذي يثيره فيه النص اذا جاء على أسلوب خاص من أساليب القول دون غيره ، وهذه ما قضت طبيعتا مبحثي « ظواهر البناء اللغوى » و « طرق التعبير عن المعنى » ، بالتركيز على الكشف عنها أكثر من غيرها .

الباب الأول
الأسس النفسية للابداع القولي

الفصل الأول
الابداع القولي وعلاقته بالتوتر النفسي



من الثابت لدى أحدث النظريات النفسية ، ان الابداع يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالانفعالية والتوتر النفسيّ [1] . ومن الطبيعى أن يحسّ الشعراء والكتاب والأدباء والنقاد بهذه الظاهرة .

ولو رجعنا الى موروثنا البلاغى والنقدى والنفسيّ ، لوجدنا البلاغيين والنقاد القدامى ، ومعهم الشعراء والأدباء ، قد تحسسوا هذه الظاهرة تحسساً تاماً ، وأشاروا اليها ، وجلّوها تجلية مقنعة . كما لا نعدم الاشارة اليها عند الفلاسفة المسلمين في القسم الخاص بالنفس من دراساتهم . بيد أن اشارات الفلاسفة مقتضبة ، ويبدو أنهم لم يولوها عناية كبيرة ، ولكنهم لم يهملوا هذه الظاهرة اهمالا تاماً ، كما ذهب الى ذلك بعض الباحثين المعاصرين [2] . بل أشاروا الى التوتّر النفسيّ ، اشارات تكشف عن تحسّسهم وادراكهم لدورة في العملية الابداعية [3] .

فقد ذهب الفلاسفة الى أن للانفعال تأثيراً كبيراً في شحذ قوة التخيّل عند الشاعر واعانته على صياغة صوره الشعرية ، وربطوا بينه وبين فاعلية التخيّل الابداعية ربطاً وثيقاً . يقول ابن سينا : ان « التخيّل هو انفعال من تعجّب أو تعظيم أو تهوين أو تصغير أو غم أو نشاط » [4] ، وهذا يعني أنه ربط التخييل الابداعي بالانفعال ربطاً محكماً ، حينما حدّده به ، فلا تخيل ابداعياً دون أن يكون مصحوباً بانفعال مناسب . كما يعني ادراكه بما للصراع النفسيّ الذي يتولد نتيجة حرمان الانسان الشاعر من اشباع حاجاته ، من أثر في العملية الابداعية . حيث يولّد في الانسان حالة من عدم التوازن النفسيّ والتوتر اللازم ، تدفعه للتفتيش عن وسيلة أخرى تعيد لنفسه توازنها ، ولتوتره انخفاضه ، ولحاجاته اشباعها . فيلجأ الى التعويض عنها عن طريق الابداع الفنّي والتسامى بمشاعره ، تماماً مثلما يلجأ للتعويض عنها عن طريق أحلام اليقظة أو النوم . حيث يوهم نفسه باشباع

(1) سلوى سامى الملا ، الابداع والتوتر النفسيّ ، (القاهرة ، 1966) -68-69-92-93-145-148-153-214-215-232 .

(2) ـ محمد عثمان نجاتي : الادراك الحسى عند ابن سينا ، (القاهرة ، 1961) ، 44 ، وجابر عصفور ، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي ، (القاهرة ، 1974) ، 66 .

(3) ابن سينا ، المجموع (القاهرة ، 1969) ، 75 .

(4) المصدر السابق والصفحة نفسها .

حاجاته ليشعر بشيء من اللذّة والطمأنينة . فالقوة المتخيلة عند الفلاسفة ، مرتبطة بالغرائز والحاجات الفطرية ، التي هي من نزعات النفس البهيمية ، وانّ من شأن هذه النفس اذا اشتاقت الى شيء وانفعلت انفعالاً مرغّبا نحوه ولم يتحقّق لها اشباع حاجاتها وغرائزها ودوافعها الفطرية ، حينذاك كما يقول ابن سينا : « تحاكى لها النفس المتخيّلة صورة ذلك الشيء المتشوق على الحالة التي تشوّقته ، وتحضر لها ذلك الشيء ، ولذلك يرى المتشوّق للنساء أنه يجامع ، وللعطشان أنه يشرب » (1) .

واذا كان الأعلام من الفلاسفة المسلمين ، اقتضبوا اشاراتهم الى التوتّر النفسيّ وعلاقته بالعملية الابداعيّة ، فانّ الأعلام من البلاغيين والنقاد والشعراء العرب ، كانوا أقرب منهم الى ايضاح أبعاد هذه الظاهرة ، وتجلية صلتها الوثيقة بالعملية الابداعية .

ويبدو أن الشعراء كانوا قبل غيرهم أول من أحس بهذه الصلة ، من ذلك ما روى من أنّ عبد الملك بن مروان قال لأرطاة بن سهية : « أتقول الشعر اليوم ؟ فقال : والله ما أطرب ولا أغضب ، ولا أشرب ولا أرغب ، وانما يجيء الشعر عند احداهن » (2) . وهذا ما نجده عند الشاعر أبي تمام حيث يوصى البحتري بقوله : « واجعل شهوتك لقول الشعر الذريعة الى حسن نظمه ، فانّ الشهوة نعم المعين » (3) . والشهوة نوع مرغّب من التوترات النفسية ، وقد التفت بعض الشعراء الى أنّ لكل غرض من أغراض الشعر نوعاً مناسباً من التوترات والانفعالات والبواعث النفسية . فقد روى عن دعبل الخزاعي الشاعر أنه قال : « من أراد المديح فبالرغبة ، ومن أراد الهجاء فبالبغضاء ، ومن أراد التشبيب فبالشوق والعشق ، ومن أراد المعاتبة فبالاستبطاء » (4) ، وهذا يعني أنّه حصر الابداع الشعري بالانفعالية والتوتر النفسيّ من طرب أو غضب أو نشوة أو رغبة ، أى بالانفعال النفسي بوجهيه المُنفِّر والمُرغِّب ، وأنه التفت الى أنّ لكل غرض شعري وصورة وجدانية ذاتية ، نوعاً خاصاً من التوتر والانفعال النفسيّ المناسب . وبدون هذا التوتر وهذه الانفعاليّة الوجدانيّة ، والشحنة الشعوريّة الذاتيّة ، تفقد المخيّلة قدرتها الابداعية « وعليه فلن يتأتى الشعر ولا يكون». . ومن هنا عدّ بعض النقّاد الرثاء أصغر الشعر « لأنه لا يُعمل رغبة ولا رهبة » (5) . وبهذا أيضاً نفسّر ما ورد عن بعض النقاد أنه قال : « ومن أراد أن يقول الشعر فليعشق فانه يرقّ ، وليرو فانه يدل ، وليطمع فأنه

---

(1) ابن رشد ، تلخيص كتاب الحاس والمحسوس ـ ضمن كتاب ارسطو طاليس في النفس ، (القاهرة ، 1954) 231-232 ، وقارنه بما جاء في الشفاء / القسم الخاص بالنفس ، 173-175 والفارابي ، المدينة الفاضلة ، (بيروت1955)-75-76 .

(2) ابن رشيق القيرواني ، العمدة (بيروت ـ 1972) ، 1 / 120 .

(3) حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء (تونس ، 1966) ، 203 .

(4) العمدة ، 122/1 .

(5) المصدر السابق ، 123/1 .

يصنع[1] ». وروى أن أحمد بن يوسف الكاتب ، سأل أبا يعقوب الخريمي عن سر كونه في مدائحه لمحمد بن منصور كاتب البرامكة أشعر منه في مراثيه له ، فأجابه الخريميّ بقوله : « كنا يومئذ نعمل على الرجاء ، ونحن نعمل اليوم على الوفاء »[2] . وهذا يعني ان الرجاء لما في يد الممدوح والطمع في نواله ، آثار من الانفعال والتوتر في نفس أبي يعقوب الخريمي أكثر مما أثاره شعوره بضرورة الوفاء لمن أحسن اليه ،وعاش في ظلال جوده وكرمه ، فجاء ابداعه في صوره الشعرية التي صاغها في مدائحه أجود من التي صاغها في رثائه .

وقد أكد حازم القرطاجني هذه الحقيقة وجلّى متانة العلاقة التي تربط الابداع بالتوتر النفسيّ . فقد ذهب الى أن الشعر لا يتأتى نظمه الا بحصول ثلاثة أشياء هي : المهيّئات والأدوات والبواعث[3] . ويقصد بالبواعث الانفعالات النفسية الناتجة عن الحاجات والغرائز ، وبالمهيّئات العوامل التي تساعد على احداث الاستجابة المناسبة للتوتر والانفعال النفسيّ ، أما الأدوات فيعني بها الخبرات المكتسبة[4] .

ويرى حازم أن التوتر النفسيّ منشؤه الرغبة أو الطمع . ولذا فهو يرى أن البواعث تنقسم الى اطراب والى آمال[5] . فالاطراب عنده يعني الشحنة الشعورية الوجدانية التي تكون سبباً لكثير من أنواع التوتر النفسيّ ، كالذي يعتري أهل الرحّل بالحنين الى من فارقوه ، وما عهدوه . أما الآمال فانها تعني أنواعاً أخرى من التوترات النفسية التي يكون منشؤها الطمع أو الرغبة في الحصول على شيء[6] . وعلى هذا يذهب الى أن القدرة على الابداع في أيّ غرض من أغراض الشعر والاجادة فيه، ترتبط بنوع من أنواع التوتر النفسيّ . ومن هنا فهو يرى أنه لا يبرع « في جودة النظم من لم يحمله على مصابرة الخواطر في أعمال الرويّة الثقة بما يرجوه من تلقاء الدولة ، ولا في رقة أسلوب النسيب من لم تشط به عن أحبابه رحلة ولا شاهد موقف فرقة »[7] . ولما كانت المواقف الانفعاليّة والتوترات النفسية الناشئة عن عواطف الحب ، ومشاعر العشق والهيام ، أكثر المواقف الانفعالية والتوترات النفسية شيوعاً ، لقوة الغريزة الجنسية الفطرية عند الانسان ، لأن بها بقاء نوعه ، فأننا نجد حازماً يرى أنّ : « أحق البواعث بأن يكون هو السبب الأول الداعي الى

---

(1) المصدر السابق ، 212/1 .
(2) ابن رشيق ، 123/1 .
(3) حازم القرطاجني ، 40 .
(4) المصدر السابق ، 40-42 .
(5) المصدر السابق ، 41 .
(6) المصدر السابق ، 41-42 .
(7) حازم القرطاجني ، 42 .

قول الشعر ، هو الوجد والاشتياق والحنين الى المنازل المألوفة وألآفها عند فراقها وتذكر عهودها وعهودهم الحميدة فيها »[1] . وفيه يعمد الشاعر كما يقول حازم : الى أن « يصوغ مقالاً يخيّـل فيه حال أحبابه ويقيم المعاني المحاكية لهم في الأذهان مقام صورهم وهيآتهم ويحاكى فيه جميع أمورهم حتى يجعل المعاني أمثلة لهم ولأحوالهم »[2] . وطبيعي أن يعمد الشاعر الى اقامة المعاني المحاكية لهم في الأذهان مقام صورهم وهيآتهم ويجعلهم أمثلـة لأحوالهم ، وذلك من أجل التعويض عن الاخفاق في تحقيق رغباته واشباع حاجاتـه في اللقاء باحبتّـه ، حتى يعيد الى توتّـره انخفاضه ، والى انفعاليّـته توازنها .

***

ولما كانت العملية الابداعية عملية نفسية ، فلا بد أن تتخذ نمطاً سلوكياً خاصاً . وتذهب بعض النظريات المعاصرة في علم النفس الى أن السلوك ما هو الا حالة من عدم التوازن تخلق في الانسان توتراً نفسياً معيناً وسَعْي الانسـان لخفض هذا التوتـر[3] . فاذا استطاع الانسان أن يخفض توتّره ، عن طريق الوصول الى هدفه واشباع حاجاته ، فان الدافع الذي دفعه لمثل هذا السلوك سيزول ، فلا يجد لذة أو رغبة في معاودته ، الا اذا انبعث فيه التوتر مرة أخرى لتكرر الدافع نفسه أو غيره ، أما اذا أراد أن يكره نفسه على معاودته ، من دون أن يكون بسبب رغبة ناشئة عن توتر نفسي مناسب ، فانه لن يجد لذة في معاناته ، ومن ثم يحس معه بالسأم والضجر . فنشاط النفس اذن لفعل عمل معين أو ابداعه ، انما هو للتوتر الحاصل لصاحبها واندفاعه نحو هدفه لخفضه ، وشعوره بالحاجة الملحة لذلك ، واللذة التي يشعر بها عند اقدامه عليه . أما سأم النفس فانـه ينشـأ من انخفاض التوتر ، واشباع الحاجة ، ومن ثم انعدام الرغبة وعدم الشعور باللذّة في معاودة السلوك وتكراره .

ومن الطبيعي أن يتحسس هذه الظاهرة النفسية الشعراء والبلاغيون والنقاد . ولهذا نجد أبا تمام الطائي يقول في وصيته للبحتري ، : « واذا عارضك الضجر فأرح نفسك ولا تعمل الا وأنت فارغ القلب »[4] . وروى عن بكر بن عبد الله المزنى أنه قال : « لا تكدوا القلوب ولا تهملوها ، وخير الفكر ما كان في عقب الحمام ، ومن أكره بصره عشى »[5] ، ومثله ما جاء في صحيفة بشر ابن المعتمر : « خذ من نفسك ساعة فراغك وفراغ بالك ، واجابتهـا اياك ، فان قلبـك تلك الساعـة أكرم جوهـراً ، وأشرف حسـاً ، وأحسـن في

(1) المصدر السابق 249 .
(2) المصدر السابق والصفحة نفسها .
(3) سلوى سامى الملا ، 77-79 .
(4) حازم القرطاجني ، 203 .
(5) ابن رشيق ، 212/1 .

الأسماع ، وأحلى في الصدور ، وأسلم من فاحش الخطأ ، وأجلب لكل عين وغرة من لفظ شريف ومعنى بديع ، وأعلم أن ذلك أجدى عليك مما يعطيك يومك الأطول بالجد والمجاهدة ، وبالتكلف والمعاندة »(1) ، ثم نجد فيها بعد ذلك ايصاءً للشاعر بأنه اذا أحس بالضجر والملل ، أن يترك محاولة قول الشعر فترة زمنية مناسبة ، حتى تستعيد نفسه فيها نشاطها ، بحصول توتر مناسب يدفعها لذلك . فقد جاء فيها : « فان أنت ابتليت بأن تتكلف القول وتتعاطى الصنعة ، ولم تسمح لك الطباع ، فلا تعجل ولا تضجر ، ودعه بياض يومك أو سواد ليلك ، وعاوده عند نشاطك وفراغ بالك ، فانك لا تعدم الاجابة والمواتاة »(2) . وقريب من ذلك ما نجده عند ابى هلال العسكري وهو يتحدث عن وسائل صنع الكلام وابداعه ، اذ يخاطب المبدع بقوله : « وأعمله ما دمت في شباب نشاطك ، فاذا غشيك الفتور ، وتخوّنك الملال فأمسك ، فانّ الكثير مع الملال قليل ، والنفيس مع الضجر خسيس ، والخواطر كالينابيع يسقى منها شيء بعد شيء ، فتجد حاجتك من الري، وتنال إربك من المنفعة . فاذا أكثرت عليها نضب ماؤ ها، وقل عنك غناؤ ها»(3) . ولهذا فقد تمر على الشاعر ساعة ، قَلْعُ ضرس من أضراسه فيها ، أهون عليه من عمل بيت من الشعر(4) . وقد عبّر حازم عن انخفاض التوتر الناشيء من اشباع الحاجات بـ « الكسل » ، ولهذا فقد ذهب الى أن الخاطر ويعني به الطبع والفكر ، ان أصابه كسل ، فانّ قوّته وقدرته على الابداع لا تسمو معه سموّها مع النشاط(5) .

***

وقد التفت البلاغيون والنقاد القدامى الى أنّ هنالك عوامل تساعد على بعث الانفعال اللازم للعملية الابداعية ، واعادة نشاط النفس ورغبتها في الابداع . وقد بحثوا هذه الظاهرة تحت عنوان « شحذ القريحة »(6) أو « العوامل المهيّئة لقول الشعر »(7) .

وقد ذكروا كثيراً من الأمور التي رأوها تساعد على زيادة قدرة الشاعر الابداعية ، ونشاطه فيها . ويمكن القول أن أغلب الذي ذكروه منها ، يرتبط ارتباطاً وثيقاً ببعث الانفعال والتوتر النفسي اللازم للعملية الابداعية . بيد أن بعضها وان كان لا يخلو من مساعدة على بعث الانفعال اللازم ، فانه يرتبط كذلك من جانب آخر بالعمليات

---

(1) المصدر السابق والصفحة نفسها .
(2) ابن رشيق : 1/214 .
(3) أبو هلال العسكري ، الصناعتين (القاهرة 1971) -139 .
(4) ابن رشيق 1/204 .
(5) حازم القرطاجني 208 .
(6) ابن رشيق 1/204 .
(7) حازم القرطاجني 40 .

الذهنية ، وذلك حينما أوصوا بضرورة كون القلب فارغاً والنفس صافية غير مشغولة بمشاغل الحياة ومشاكلها ، حتى يتسنّى للمبدع أن يفسح المجال أمام مخيلته في أن تتفرّغ لاكتشاف العلاقات وتركيب الصور الشعرية المناسبة . ولّما كانت المعاني الذاتية والشحنات الشعوريّة التي يراد التعبير عنها صوراً فنية يختلف بعضها عن البعض الآخر ، فلا بدّ أن تكون دوافعها والعوامل التي تساعد على بعث الانفعال اللازم لها مختلفة أيضاً . وكذلك الحال بالنسبة للاستجابة الخاصة للدوافع والبواعث ، ومقدار التوتر الخاص الذي تثيره . فانّ الناس يختلفون في مدى استجاباتهم للدوافع ، ولطبيعتها . فانّ ما يثيره دافع معين من الانفعال في انسان يختلف عمّا يثيره في آخر . وقد يستجيب أنسان لدافع معينّ ، ولا يستجيب لدافع آخر لهذا كلّه فان من الممكن أن نميّز نوعين من العوامل التي تساعد على بعث الانفعال المناسب واعادة نشاط النفس وقوّتها الخلاّقة من خلال ما أورده البلاغيون العرب : نوعاً عاماً يصلح أن يساعد على بعث الانفعال المناسب عند عامة الناس ، بوصفه من الخصائص النفسية العامة ، ونوعاً خاصاً يختلف باختلاف الشعراء .

فمن العوامل العامة التي تساعد على بعث الانفعال ، أو تفيد في افساح المجال أمام مخيّلة الشاعر لتتفرغ لاكتشاف العلاقات والصور الفنية ، والتي وردت الاشارة اليها عند البلاغيين والشعراء العرب القدامى ، المناخ البيئى المناسب لبعث الانفعال ، والخلوة ، وساعات معينة من اليوم والليلة ، واطلاق عنان مخيّلة الشاعر لتقوم بدورها الفعّال في العملية الابداعية ، لا يقطع عليها تخيّلها عارض أو شاغل . قال الأصمعي « ما استدعى شارد بمثل الماء الجاري ، والشرف العالي والمكان الخالي »(1) . وقال ابن قتيبة « وللشاعر أوقات يُسرع فيها أتيه ويسمح فيها أبيّه ، منها أول الليل قبل تغشّى الكرى ، ومنها صدر النهار قبل الغداء ، ومنها يوم شرب الدواء ، ومنها الخلوة في الحبس والمسير ، ولهذه العلل تختلف أشعار الشاعر ورسائل المترسل »(2) .

فالماء الجاري ومنظر الطبيعة من خلال الشرف العالي ، مما يساعد على انبساط النفس وانشراحها واطرابها ، فيكون عاملاً من عوامل بعث الانفعال المناسب فيها . وعلى هذا تفسر اجابة أحد شيوخ صنعة الكلام وقد سئل عما يُعين على الشعر بقوله : « زهرة البستان وراحة الحمّام »(3) ، وكذلك قول بعض النقاد : « الحيلة لكلال القريحة ، انتظار الحمام وتصيّد ساعات النشاط »(4) .

---

(1) ابن رشيق 1/206 .

(2) المصدر السابق 1/208 .

(3) المصدر السابق 1/211 .

(4) المصدر السابق 1/212 .

أما الخلوة فانها تساعد مخيّلة الشاعر على أن تسرح في ميادينها الرحبة لا يعكّر عليها صفاءها ، أو يشوش يقظتها عارض ، فتكون حينئذ أقدر على اكتشاف العلائق الموجودة بين العناصر ، ويكون العقل أكثر هدوءً واتزاناً في انتقاء تلك المعاني وتركيبها صوراً شعرية . وطبيعي أن يتحسس الشعراء قبل غيرهم هذه الظاهرة . ويبدو هذا التحسس فيما يروى لنا عما كان يصنعه كثير من فحول الشعراء اذا عسر عليهم نظم الشعر . من ذلك ما روى من : « أنّ الفرزدق كان اذا صعبت عليه صنعة الشعر ، ركب ناقته وطاف خالياً منفرداً وحده في شعاب الجبال وبطون الأودية والأماكن الخربة الخالية ، فيعطيه الكلام قيادة » (1) . وانّ بعض الشعراء شوهد وهو على سطح برج قد كشف الدنيا ، ولما سُئل عما يصنع هناك ؟ أجاب : بأنّه : يريد أن يلقح خاطره ويجلو ناظره . ولما استشدوه أنشدهم شعراً يدخل مسام القلوب رقة ، بفضل خلوته ، وتمتّعه بجمال الطبيعة من على سطح البرج (2) . وأنّ فتى من الأنصار بحضرة كثير الشاعر ـ أو غيره ـ فاخره بأبيات حسان بن ثابت :

لنا الجفنات الغر يلمعن بالضحى　　وأسيافنا يقطرن من نجدة دما

فأمهله سنة فمضى حنقاً ، وطالت ليلته ولم يصنع شيئاً « فلما كان قرب الصباح أتى جبلاً بالمدينة يقال له ذباب ، فنادى : أخاكم يا بنى لبينى ، صاحبكم ، صاحبكم ، صاحبكم ،وتوسد ذراع ناقته ،فانثالت عليه القوافي انثيالا ، وجاء بالقصيدة بكرة وقد أعجزت الشعراء وبهرتهم طولا وحسناً ، وجودة » (3) . ومن ذلك أيضاً ما روى عن كثير الشاعر أنه سئل ذات يوم عما يصنع اذا عسر عليه الشعر ، فأجاب بقوله : « أطوف في الرباع المحيلة ، والرياض المعشبة ، فيسهل عليّ أرصنه ويسرع اليّ أحسنه » (4) . وهذا يعكس بكل تأكيد احساس الشعراء بما للخلوة والفرجة من أثر في بعث التوتر النفسيّ اللازم للعملية الابداعية ، وفي مساعدة المخيّلة لأداء دورها الابداعي .

ولم يقتصر الالتفات الى هذه الظاهرة وتحسّسها على الشعراء العرب فحسب ، بل التفت اليها البلاغيون أيضاً . وكان حازم القرطاجني أوضحهم تعليلاً لها وكشفاً عنها . فقد ذهب الى أنّ من جملة العوامل التي تُضعف قدرة الشاعر الابداعية ، انشغال خاطره بغير الغرض الذي يريد التعبير عنه ، مما يكون مثبطاً وعائقاً أمام قوة مخيّلته لتأخذ دورها الطبيعيّ في العملية الابداعية . يقول حازم : « وأما أن يكون الخاطر قد شغله تلفّت الى

---

(1) المصدر السابق 1/207 .

(2) ابن رشيق 1/206-207 .

(3) المصدر السابق 1/207 .

(4) المصدر السابق 1/206 .

غير الغرض الذي هو آخذ في صوغ العبارة له ، وعاقةُ ذلك عن تسليط تلك القـوة عن ضروب ما يقوم فيه من العبارات المتخيّـلة وامرارها على ضرب منها »[1] . أما اذا انصرف الخاطر الى محلّ الالتفات فان حازماً يرى حينذاك أنّ قدرة الشاعر الابـداعية ستـزداد ، وذلك لتوافق « القوة الناظمة عما كانت بسبيله من تصفّح العبارة »[2] .

ومثلما تكون الخلوة والفسحة ذات تأثير في شحذ القريحـة ، والمساعـدة في جودة العمليّـة الابداعية ، فان البلاغيين قد التفتوا الى أن ساعات معينة من اليوم تكون أقدر على شحذ القريحة ومساعدة التوتر النفسيّ لأداء دورة في العملية الابداعية . واذا كان ابن قتيبة قد رأى أن من أفضل الأوقات المناسبة والمهيئة للابداع الشعرى أولّ الليل وصدر النهار قبل الغداء ، فان ابن رشيق القيرواني يرى أن أفضلِ الأوقات للابداع الشعري ، بالأسحار عند الهبوب من النوم، ويعلّـل ذلك تعليلا نفسياً فيقول : « فليس يفتح مقفل بحار الخواطر ، مثل مباكرة العمل بالأشجار عند الهبوب من النوم ، لكون النفس مجتمعة لم يتفرق حسها في أسباب اللهو أو المعيشة أو غير ذلك مما يصيبها ، واذ هي مستريحـة جديدة كأنما أنشئت نشأة أخرى ، ولأن السحر ألطف هواء وأرق نسيماً ، وأعدل ميزاناً بين الليل والنهار ، . . فالسحر أحسن لمن أراد أن يصنع ، وأما لمن أراد الحفظ والدراسة وما أشبه ذلك فالليل »[3] . ويمكن القول : انّ ابن رشيق كان مصيباً في اختياره السحر وقتاً مناسباً للعملية الابداعية ، حيث يكون فيها الانسان خالي البال قد اخذ الجسم راحته ، وعاد للنفس صفاؤ ها ، لم يعكّـر عليها بعْد شيء من متاعب الحياة ومشاغلها ، مضافاً الى ذلك رقة النسيم واعتدال الهواء اللذان يساعدان على بعث انفعال النشوة المناسب لاعادة نشاط النفس[4] .

ولم يكن ابن رشيق أول من تحسس هذا والتفت اليه ، بل سبقه الشعراء الفحول أنفسهم ، فهذا أبو تمام في وصيّـته للبحتري حول صناعة الشعر والاجادة فيه يقول : « يا أبا عبادة : تخير الأوقات وأنت قليل الهموم صفر من الغموم ، واعلم أن العادة في الأوقات أن يقصد الانسان لتأليف شيء أو حفظه في وقت السحر ، وذلك أن النفس قد أخذت حظّـها من الراحة وقسطها من النوم »[5] . وتأكيد الشعراء والنقّاد البـلاغيين على أن لا يعمد الانسان الى صياغة صوره الشعرية الا وهو خال من الهموم ، صفر من الغموم ،

---

(1) حازم القرطاجني 208 .

(2) المصدر السابق 209 .

(3) ابن رشيق 1/208 .

(4) مما يجدر الالتفات اليه في هذا المقام ، أن الشعراء والكتاب يختلفون في مدى استجابتهم لهذه الدوافع ، كما ان بعضاً منهم يكون أكثر استجابة لدوافع أخرى تنسجم مع طبيعة تركيبه النفسيّ .

(5) حازم القرطاجني 203 .

يعكس لنا التفاتهم الى أن الهموم والالآم وانشغال البال والأمراض ، تعكر نفس الشاعر وتفسد عليه مخيّلته وتشلّها عن القيام بدورها الابداعي الخلّاق ، لا سيّما اذا بلغت درجة معينة من الشدة .

وقد التفت الى هذه الظاهرة النفسيّة وأكّدها أيضاً الفلاسفة المسلمون ، وهم يتحدثون عن الادراك والقوى النفسيّة التي يتم عن طريقها [1] .

ولما كان الايقاع الشعريّ ووزنه من أهم أركانه ، على اعتبار أنّ الشعر لحن موقع بحسب حركة النفس ومشاعرها ، لزم أن يكون التغنّي بالشعر عاملا من عوامل بعث الانفعال والتوتر اللازم للعملية الابداعية ، والمحافظة على حدّه اللازم لها ، والذي بدوره سيحافظ على نشاط النفس واطالة مدّة عدم كلالها وسأمها . ولهذا ذهب كثير من النقاد القدامى ، الى أنّ : « مقود الشعر الغناء به » [2] ويروى عن المتنبى انه كان اذا أراد أن يصنع شعراً تغنّى به ، فاذا توقّف بعض التوقف ، رجع بالانشاد من أول القصيدة الى حيث انتهى منها [3] .

***

وقد أدرك البلاغيون أن العوامل التي تساعد على شحذ القريحة وبعث نشاط النفس وتوترها اللازم للعملية الابداعية ، تختلف باختلاف الأغراض الشعرية والتجارب الوجدانية . كما أدركوا أنّ الشعراء يختلفون فيما بينهم من حيث الاستجابة لبعض الدوافع والعوامل دون غيرها ، والذي يعود بالطبع الى التركيب النفسيّ الخاص لكل منهم . ومن هنا اختلفوا في تحديد تلك العوامل . فذو الرمّة وقد اكتوى بنار العشق والهيام ، حينما سئل عما يفعل ليعيد اليه نشاطه الابداعيّ الخلّاق ، اذا انقفل دونه الشعر ؟ أجاب : « الخلوة بذكر الاحباب » [4] ولم يفت على ابن رشيق القيرواني البعد النفسيّ لهذه الاجابة . فرأى أن الشاعر انما أجاب بذلك ، لأنه عاشق [5] . فهو يتحدث اذن عن العوامل التي تساعد في بعث التوتر النفسيّ اللازم لاعادة نشاط نفسه ، وقدرتها على الابداع ، من خلال التجربة العاطفية التي كان يعيشها ، ولأنه والحالة هذه يكون مهيّئاً للاستجابة لمثل هذا النوع من العوامل والدوافع . ولهذا فان ذا الرُمّة كما يقول ابن رشيق : « لم يكن كثير المدح والهجاء ، وانما كان واصف أطلال ، رنادب أظعان » [6]

---

(1) ذهب ابن رشد الى أن الغضب والخوف والغم والوجع تعطّل ادراك العقل . انظر ابن رشد ، تهافت التهافت (القاهرة 1971) القسم الثاني 850 .

(2) ابن رشيق 211/1 .

(3) المصدر السابق 211/1-212 .

(4) ابن رشيق : 206/1 .

(5) المصدر السابق والصفحة نفسها . (6) المصدر السابق : الصفحة نفسها .

وبهذا يمكننا أن نفسّر اجابة أبي نواس ، وهو شاعر شراب وطرب ووصف ، حينما سئل عن عمله اذا أراد أن يصنع الشعر ، بقوله : « أشرب حتى اذا كنت أطيب ما أكون نفساً بين الصاحي والسكران ، صنعت ، وقد داخلني النشاط وهزّتني الأريحيّة »(1) .

وبلغ إحساس النقاد العرب القدامى باختلاف الشعراء في الاستجابة لبعض الدوافع دون الأخرى بحسب اختلاف التركيب النفسيّ لكل منهم والتجربة الشعورية التي عاشها ، أن ذهبوا الى تقويم كثير من الشعراء الفحول على هذا الأساس ، فقالوا : « كان امرؤ القيس أشعر الناس اذا ركب ، والنابغة اذا رهب ، وزهير اذا رغب ، والأعشى اذا طرب »(2) وهذا يعني من الوجهة النفسية أنهم قد أدركوا أن زهيراً أكثر انفعالية بدافع الرغبة من بقية شعراء عصره ، والنابغة بالرهبة والأعشى بالطرب ، وان درجة التوتر التي يحدثها دافع الرغبة عند زهير أعلى مما يحدثها عند غيره ، وكذا الرهبة عند النابغة والطرب عند الأعشى . ومن هنا كانت قابلية زهير للاجادة الابداعية الشعرية في انفعال الرغبة أقوى منها في غيره ، وكذا الحال بالنسبة للنابغة في الرهبة والأعشى في الطرب .

ومما يؤكد التفات البلاغيين والنقاد العرب القدامى الى هذه الظاهرة النفسية ، ما روى من أن بعض أهل الأدب قد تحدث عما يُعين الشاعر على صناعة قصيدته ، فقال : « فاذا كان مع ذلك طمع ، قوي انبعاثها من ينبوعها ، وجاءت الرغبة بها في نهايتها محكمة ، واذا كان فقيراً مضطراً رضي بعفو كلامه ، وأخذ ما أمكنه من نتيجة خاطره ، ولم يتسع في بلوغ مراده ، ولا بلغ مجهود نيّته ، لما يحفزه من الحاجة والضرورة ، فجاء دون عادته في سائر أشعاره ، وربما قصر عمن هو دونه بكثير . ومنهم من تحمى الحاجة خاطره ، وتبعث قريحته ، فيجود ، فاذا وسع أنف ، وصعب عليه عمل الأبيات اليسيرة فضلاً عن الكثيرة ، وللعادة في هذه الأشياء فعل عظيم ، وهي طبيعة خامسة كما قيل فيها »(3) .

ومثلما التفت البلاغيون والنقاد العرب القدامى الى العلاقة الوثقى بين العملية الابداعية والتوتر النفسي ، وان القدرة على الابداع تزداد بازدياد درجة التوتر ، فانهم التفتوا أيضاً الى أن هذا انما يطرد الى درجة معينة ، إن تجاوزها التوتر في شدّته وحدّته ، فانه حينئذ لا يساعد على عملية الابداع القولي ، بل على العكس من ذلك ، فانه يؤثّر في انخفاض قدرة الشاعر أو الخطيب على الابداع ، وفي قوة مخيلته وفاعليتها الخلاقة ، ويجعله عاجزاً في كثير من الأحيان عن التعبير عن المعاني الذاتية التي تختلج في نفسه ،

---

(1) المصدر السابق 1/207 .

(2) أبو هلال العسكري ، 29 .

(3) ابن رشيق 1/214-215 .

وصوغ عباراتها ، وتشكيل صورها . وبهذا يقترب التوتر الشديد من طرفه الآخر المنخفض ، ويكاد ينعدم الفرق بينهما من حيث فاعلية كل منهما في العملية الابداعية . وهذا يعني القول : بأن التوتر يأخذ خطاً منحنياً في فاعليتّه الابداعية ، طرفاه الانخفاض والشدة ، وقمته الاعتدال ، وهذا ما أكّدته الدراسات النفسيّة الحديثة المعاصرة (1) .

ومن هنا اشترطوا أن يكون الخطيب رابط الجأش ساكن الجوارح . ويعلّل أبو هلال العسكري ذلك بقوله : « لأن الحيرة والدهش يورثان الحبسة والحصر ، وهما سبب الارتاج والاجبال » (2) . فالأنفعال والتوتر النفسيّ اذا تجاوز في شدته درجة معينة بسبب موقف افعاليّ من رهبة أو خوف أو سواهما ،فانه يؤثر على قدرة الانسان الابداعيّة ، فيورثه الحبسة والحصر ، وهما تعذر صياغة الكلام عند إرادته . ويضرب أبو هلال على ذلك أمثلة وشواهد متعددة ، منها ما أصاب عثمان بن عفان من الارتاج والعيّ في النطق ، حينما صعد المنبر أول مرة بعد تسلّمه الخلافة يخطب الناس . فأثار عنده ذلك الموقف درجة من الانفعال والتوتر بلغت من الشدة أن حبست عنه الكلام ، فاكتفى بقوله : « ان اللذين كانا قبلي ، كانا يعدّان لهذا المقام مقالاً ، وانتم الى امام عادل أحوج منكم الى امام قائل ، وستأتيكم الخطبة على وجهها » ثم نزل (3) . وينقل لنا ابن رشيق القيرواني حادثة تكشف عن احساس الشعراء أنفسهم بهذه الظاهرة ، وتكشف عن عمق أبعادها ، وهي الحادثة التي حدثت لعبيد بن الابرص وهو شيخ صناعة الشعر في عصره ، حين مرّ بالنعمان في يوم بؤسه . فاستنشده النعمان شيئاً من أشعاره قبل أن يأمر بضرب عنقه . فأدى هذا الموقف الانفعالي الحاد الذي مرّ به عبيد الى شلّ تفكيره وقدرته الابداعية الخلاّقة ، فردّ على النعمان بقوله : « حال الجريض دون القريض » ولما قال له النعمان أنشدني قولك :

أقفر من أهله ملحوب فالقطبيات فالذنوب

أجابه عبيد : لا ، ولكن :

أقفر من أهله عبيد فاليوم لا يبدي ولا يعيد (4)

ويعلق ابن رشيق على اجابة عبيد للنعمان بقوله : « فبلغت به حال الجزع الى مثل هذا القول » (5) . فالجزع من الموت ، وهو حالة من حالات التوتر النفسيّ ، قد بلغت

(1) سلوى سامي الملا 214-215 .
(2) أبو هلال العسكري 27 .
(3) المصدر السابق 28 .
(4) انظر القصة عند ابن رشيق 1/194 .
(5) المصدر السابق والصفحة نفسها .

شدتها لدى عبيد ـ وهو شيخ صناعة الشعر في عصره ـ حتى أفقدته قدرته على الابـداع الفني القولي . وقد أدرك ذلك هو قبل غيره ، حينما قال :«حال الجريض دون القريض» . ولـم يفقـده التوتر الشديد المتجاوز الحد الأمثل اللازم للعملية الابداعية ، قدرتـه على الخلق والابداع فحسب ، بل أفقده الرغبة في انشاد شعر سابق له حينما طلب النعمان منه ذلك . ولما أراد أن يبدع شعراً يصوّر فيه حالته الانفعالية ، وموقفة الرهيب الذي ساقته اليه الاقدار ، لم يتمكّـن من الاتيان بصورة شعرية جديدة ، فقـد تعـذّر عليه ذلك ، للشلل الذي أصاب قدرته الابداعية نتيجة ذلك ، وكل الذي استطاع أن يفعله أنه عمد الى مطلع مُعلّـقته فغيّـر بعض ألفاظه . ولعل هذا التغيير قد جاء على روعة صورته الفنية السابقة ، مما جعل ابن رشيق يعلق على هذا بقوله : « فبلغت به حال الجزع الى مثل هذا القول » .

ولما كان الشعراء يختلفون في مدى استجاباتهم للدوافع ، وفي درجة التوتـر التـي تولدها فيهم ، فان بعض الشعراء يستطيع السيطرة على انفعالاتـه وتوتراتـه في المواقف الحرجة التي من شأنها أن تبعث عند غيره انفعالا وتوتراً حاداً خارجاً على الحدّ الأمثل اللازم للعملية الابداعية . فيظل رابط الجأش ساكن النفس ، قادراً على الخلق والابداع ، حتى في أكثر المواقف حرجاً ومظنة لاثارة التوتر الشديد .

وطبيعي أن هذا لا يحدث الا للقليل من الشعراء الذين يملكون رباطة الجأش وقوة الغريزة . ولهذا فقد امتدح البلاغيون والنقاد العرب الشاعر القادر على الابداع الشعري في حالتي الأمن والخوف على السواء ، وربطوا بين قدرته الابداعية وبين سكون جأشه وقوة غريزته . من ذلك ما حصل لمرة بن محكان السعدي الشاعر ، وقد أمر مصعب بن الزبير رجلاً من بني أسد بقتله . فلم يفقده هذا الموقف سلامة تفكيره وقدرته الابداعية وهو يشاهد النطع والسيف قد أعدا لقطع رقبته ، ولم يثر فيه هذا الموقف توتراً انفعالياً متجاوزاً الحد الأمثل اللازم للعملية الابداعية وانما بما يملك من خصائص نفسية ظل رابط الجأش ، محافظاً على اتزانه ، مانعاً نفسه من أنه يبلغ بها توترها النفسي للجزع من الموت حداً يفقدها قدرتها على التفكير الهادىء ، فأنشد وهو في حالته تلك قوله :

بنـي أسـد ان تقتلونـي تحاربوا تميماً ، اذا الحـرب العـوان اشمعلّـت
ولسـت ، وان كانـت اليّ حبيبة ببـاك على الـدنيا اذا ما تولّـت[1]

ويعلق ابن رشيق القيرواني على بيتي مرة هذين وما تضمّـناه من معان جميلة وصياغة فنية ، مع الحالة النفسية والموقف الانفعالي الذي قالهما فيه ، بقوله : « وهذا شعر لو روى

---

(1) انظر القصة عند ابن رشيق 1/193 .

فيه صاحبه حولا كاملا على أمن ودعة وفرط شهوة أو شدة حمية ، لما أتى فوق هذا » [1] .

***

وفي بعض الاحيان قد يدفع التوتر الشديد المتجاور للقدر الأمثل اللازم للعملية الابداعية الشاعر أو الكاتب للاندفاع مع انفعاله ، فتأتي صوره وما تتضمّنه من معان ، غير مطابقة لما يقتضيه حال الخطاب ، أو يفرط في وصفها ، وأحياناً كثيرة تفوت عليه العلاقات المناسبة التي كان عليه أن يكتشفها لربط عناصر صوره . وقد يختار من الألفاظ ما لا يكون موجباً أو مناسباً لاداء صوره الشعرية دورها في التأثير أو التأثر . وذلك لأن التوتر الشديد يؤثر على دور العقل والمخيلة في العملية الابداعية ، فتغيب عن الشاعر كثير من المعاني الجيدة ، والصور الفنية الرائعة ، التي كان بامكانه الاهتداء اليها واكتشاف العلاقات فيما بينها ، لو لم يخرج توتره على الحد الأمثل . وقد التفت البلاغيون والنقاد الى هذه الظاهرة . ويمكننا أن نجد ذلك فيما كتبوه تحت عنوان « الأبيات التي زادت قريحة قائليها على عقولهم » [2] أو « الأبيات التي أغرق قائلوها في معانيها » [3] . ومن الشواهد التي يذكرها ابن طباطبا العلوي على ذلك ، قول كثير ينسب في عزة [4] :

ألا ليتنا يا عز من غير ريبة	بعيران نرعى في الخلاء ونعزب
كلانا به عر فمن يرنا يقل	على حسنها ، جرباء تعدى وأجرب
نكون لذي مال كثير مغفل	فلا هو يرعانا ولا نحن نطلب
اذا ما وردنا منهلا صاح أهله	علينا ، فلا ننفك نرمى ونضرب
وددت وبيت الله أنك بكرة	هجان ، وانـي مصعب ثم نهرب

فقد بلغ به توتره النفسي الناشيء من حرمانه اللقاء بعزة والخلوة بها ، وتشوقه الشديد لذلك أن تمنى أن يكونا بعيرين أجربين يتحاماهما الناس ، ويبعدانهما عن مواطن الكلأ والمرعى الى أعماق الصحراء الخالية ، حتى يتسنى له الاستمتاع بخلوة اللقاء الدائم معها . فتصويره نفسه وعزة بعيرين أجربين لا ينفك الناس ينهالون عليهما ضرباً ، كلما وردا منهلا يرتويان منه ، صورة غير موحية ولا مناسبة ، ما كان يصير اليها لو لم يبلغ به توتره النفسيّ درجة تجاوزت الحد الأمثل اللازم للعملية الابداعية ، فحجبت عن مخيلته الرؤ ية الواضحة ، وأثّرت على قدرتها الابداعية الخلاقة وفاعليتها في اكتشاف العلاقات

(1) المصدر السابق الصفحة نفسها .

(2) ابن طباطبا العلوى ، عيار الشعر (1956 ، لم يذكر مكان الطبع) ، 91 .

(3) المصدر السابق 45 .

(4) المصدر السابق 91 وانظر الأبيات عند المرزباني ، الموشح (القاهرة 1343 هـ) 155 ، وكثير عزة ، ديوان كثير عزة ، (بيروت 1971) 99 .

المناسبة ، وصياغة الصور الشعرية الملائمة . ودفعته مشاعره النفسية المضطربة الناشئة عن عدم التوازن للحرمان الذي كان يعانيه من عدم لقائه بعزة الى ما ذهب اليه . والا فأيّ شاعر عاشق يرضى لحبيبته الجرب ويدعو عليها به ؟ وأيّ دلالة ايحائية تلك التي تحصل في أذهاننا ونحن نقرأ صورته الشعرية لبعيرين أجربين ضاربين في عمق الصحراء يتحاماهما الناس ؟ وهل ينسجم هذا مع شاعر التجربة العاطفية الوجدانية التي كان يعيشها . ولهذا نجد عزة نفسها تحس بذلك ، فترد عليه بعد أن أنشدها أبياته السابقة ، بقولها : « لقد أردت بي الشقاء الطويل ، ومن المنية ما هو أوطأ من هذه الحال »[1] كما نجد ابن طباطبا يعتبر هذه الأبيات من التي زادت فيها قريحة قائليها على عقولهم[2] .

---

(1) ابن طباطبا العلوي 92 .

(2) المصدر السابق 91 .

الفصل الثاني

« الصفات النفسية اللازمة للابداع القولى »



ان السمات النفسية الشخصية ، تدخل بحثنا من طريقين :

أولهما : ـ ان التركيب النفسي للانسان ، المثقل اليه وراثة ، أو المكتسب عن طريق البيئة أو التفاعل الاجتماعي أو سواهما من العوامل ، يطبع أثره الواضح في فنه ، لا سيما فن القول خاصة ، حتى صح القول : ان الأسلوب هو الرجل . وهذا ما تكفل به الحديث عن علاقة النص بالمبدع ، وسيأتي بابه باذن الله .

ثانيهما : ـ ان العملية الابداعية ترتبط بالسمات والخصائص النفسية للمبدع شاعراً كان أم كاتباً ، وبها تتفاوت قدرة الناس على الابداع القولي ، وهى ما دعاه البلاغيون القدامى بالطبع أو الملكة أو الغريزة . وهذا ما نريد أن نتبيّنه في هذا الفصل .

***

ومن الممكن القول : ان البلاغيين والنقاد القدامى قد التفتوا الى هذه الظاهرة ، وانهم ذهبوا الى أن العملية الابداعية في جانبيها العقلي والانفعالي ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالسمات النفسية الشخصية للمبدع . وان التوتر وحده لا يكفي لانجاح العملية الذهنية الابداعية ، ما لم تتوافر لدى الشاعر أو الكاتب قوة فطرية ذاتية تساعده على النجاح في القيام بدوره الفعال الدافع للابداع والخلق والابتكار .

وقد عبر القدامى الأوائل من البلاغيين والنقاد ـ كما أشرنا ـ عن السمات النفسية بـ (الطبع) ، وربطوا العملية الابداعية به ربطاً وثيقاً . يقول القاضي الجرجاني : « ان الشعر علم من علوم العرب يشترك فيه الطبع والرواية والذكاء ، ثم تكون الدربة مادة له ، وقوة لكل واحد من أسبابه »(1) . ويشبه ابن رشيق القيرواني البيت الشعري بالبيت من الأبنية ، يكون « قراره الطبع ، وسمكه الرواية ، ودعائمه العلم ، وبابه الدربة »(2) .

بيد أن مفهوم الطبع يبقى غير محدّد ، أو واضح المعالم عندهم ، ولم يكلّفوا أنفسهم عناء الغور في أعماقه ، وتجلية السمات النفسيّة التي تشكله . وكل الذي يمكن أن

---

(1) القاضي الجرجاني ، الوساطة (القاهرة 1966) ، 15 .
(2) ابن رشيق 1/121 .

يقرّب به حديثهم عنه ، انهم يعنون به تلك الموهبة والقدرة الذاتية الخاصة ، التـي مع التوتر والانفعال اللازم ، تقوم بالدور الفعال في انجـاح العمليّـة الـذهنية الابـداعية . ويندرج تحت هذا المفهوم كلّ الصفات النفسية الخاصة ، التي منها قوة المتخيّلـة والتـي تشكل جميعاً خصائص الشاعر النفسية . فقد عرفوا الشاعر بأنه هو الانسان الذي « يشعر بما لا يشعر به غيره »[1] ،فان لم يكن كذلك «كان اسم الشاعر عليه مجازاً لا حقيقة ،ولم يكن له الا فضل الوزن »[2] .

وعلى هذا فان من الممكن القول : انّ القدامى من البلاغيين يعنون بـ (الطبع) الخصائص النفسية الفطرية ، ويفصلون بينه وبين الخبرات المكتسبة . ويذهبون الى أن الانسان قد يتوافر على آلات صناعة الشعر أو الكتابة ، من ثقافـة وعلـم وخبـرات فنية مكتسبة أخرى ، ويجد في نفسه التوتر اللازم للعملية الابداعية ، ويحضره المعنى الذاتي الطريف الذي يريد التعبير عنه ويجده راقصاً في ذهنه ، ماثلاً أما عينيه ، ثم هو بعد ذلك يقصر عن صياغة الصورة الفنية المعبرة عنه وابداعها وابتكارها ، وما ذلك الا لأنه لا يملك طبعاً شاعرياً سلياً ، أو موهبة في الكتابة . ويستشهدون على ذلك بالذي حصل للمبرد . فقد روى أبو هلال العسكري باسناد عن المبرد ، أنه قال : « لا أحتاج الى وصف نفسي ، لعلم الناس بي ، أنه ليس أحد من الخافقين ، يختلج في نفسه مسألة مشكلة الا لقيني بها ، وأعدّني لها ، فأنا عالم ومتعلم ، وحافظ ودارس ، لا يخفي عليّ مشتبه من الشعر والنحو والكلام المنثور والخطب والرسائل ، ولربما احتجت الى اعتذار من فلتة أو التماس حاجة ، فأجعل المعنى الذي أقصده نصـب عينـي ، ثم لا أجـد سبيلا الى التعبـير عنـه بيد ولا لسان »[3] .

ومن هنا نجد ابن طباطبا يرى أن من يملك طبعاً شاعرياً سلياً لا يحتاج الى الاستعانة بعلم العروض على قول الشعر وصياغة صوره الفنية ، كما أنّ من لا يملك هذا الطبع لا يصيّـر منه تعلّم علم العروض شاعراً ، ولا يمكنه من الابـداع الشعـري . يقـول ابـن طباطبا : « من صحّ طبعه وذوقه لم يحتج الى الاستعانة على نظم الشعر بالعروض التي هي ميزانه ، ومن اضطرب عليه الذوق لم يستغن من تصحيحه وتقويمـه بمعرفـة العـروض والحذق به ، حتى تعتبر معرفته المستفادة كالطبع الذي لا تكلف معه »[4] . ولعل ابن الأثير بعد أن يذكر الالآت التي يجب على الكاتب أو الشاعر التوافر عليها من أجل زيادة قدرته

---

(1) المصدر السابق 116/1 .

(2) المصدر السابق : الصفحة نفسها .

(3) ابو هلال العسكري160 .

(4) ابن طباطبا العلوى3-4 .

واجادته في الابداع القولي ، لعله يذهب الى ما ذهب اليه ابن طباطبا العلوي في الكشف عن علاقة العملية الابداعية بالطبع حسب مفهومه عند البلاغيين الذي يعني الخصائص النفسية الفطرية ، فهو يقول بعد ذلك : « وملاك هذا كله الطبع ، فانه اذا لم يكن ثم طبع فانه لا تغني تلك الالآت شيئاً . ومثال ذلك كمثل النار الكامنة في الزناد والحديدة التي يقدح بها ، ألا ترى انه اذا لم يكن في الزناد نار لا تقيد تلك الحديدة شيئاً »[1] .

وهذا الذي ذهب اليه البلاغيون سليم جداً تؤ يّده الدراسات النفسية المعاصرة . الا أنّ هذه الدراسات المعاصرة أكّدت على علاقة العبقرية الذاتية بالعملية الابداعية ، وما ذكرته هذه الدراسات عن علاقة العبقرية بالعملية الابداعية لا يختلف عما ذكره البلاغيون عن علاقة الطبع بها[2] .

وهكذا فان الناس يختلفون في قدرتهم على الابداع القولي شعراً كان أم خطابة كما تتفاوت قدرة الشعراء والكتاب أنفسهم في الاجادة فيه ، بحسب اختلاف الخصائص النفسية الفطرية التي تشكل في مجموعها الطبع اللازم للعملية الابداعية ، وهي لا تتعدى عند القدامى من البلاغيين ، الذكاء وحدّة القريحة والفطنة ، يقول القاضي الجرجاني : « وأنت تعلم ان العرب مشتركة في اللغة واللسان ، وانها سواء في المنطق والعبارة ، وانما تفضل القبيلة أختها بشيء من الفصاحة . ثم تجد الرجل منها شاعراً مفلقاً ، وابن عمه وجار جنابه ولصيق طنبه بكيئاً مفحماً ، وتجد فيها الشاعر أشعر من الشاعر ، والخطيب أبلغ من الخطيب ، فهل ذلك الا من جهة الطبع والذكاء وحدّة القريحة والفطنة »[3] .

أما حازم القرطاجنى فقد أسهب في تحديد العلاقة بين الطبع والعملية الابداعية من خلال محاولته تحديد مفهوم الطبع والقوى النفسية التي تشكله ، مستفيداً من كل الكتابات النقدية والبلاغية والفلسفية التي سبقته ، مضيفاً اليها آراءه الناضجة وذوقه العربي السليم .

فهو في البداية ، يقرر كما فعل البلاغيون والنقاد الذين سبقوه ، أن الشاعر انسان متميز من طراز خاص . ولكنه لم يكتف بذلك ، بل حاول أن يجد تفسيراً له . فذهب الى أنه يتميز بفعالية قوى خاصة هي التي اكسبته القدرة على العملية الابداعية ، وأوصلها الى عشر قوى[4] . وهذه القوى تشكل في مجموعها الطبع الجيد القادر على العملية

(1) ابن الأثير ، صياء الدين ، المثل السائر ، (القاهرة1959 م) 40/1 .
(2) مصطفى سويف 152-153 .
(3) القاضي الجرجاني16 .
(4) حازم القرطاجني199-201 .

الابداعية [1] .

وهو وان كان يذهب الى أن أصل هذه القوى التي تشكل الطبع الفني الابداعي ، من الصفات الفطرية للنفس الانسانية المفكرة الناطقة : « اذ النفوس قد جبلت على التنبّه لأنحاء المحاكاة واستعمالها والالتذاذ بها منذ الصبا » [2] .

وهو في هذا يقترب من رأى البلاغيين والنقاد الذين سبقوه ، الا أنه لا يفصل - كما صنع غيره من البلاغيين - بين هذه القوى النفسية الفطرية ، وبين تأثرها بالعوامل الخارجية والظروف البيئية أو الاجتماعية ، التي تؤ ثر في فعالية تلك القوى وتربيتها وتنميتها وشحذها ، وفي الخصائص النفسية للانسان . وهذا في رأينا أقرب الى جادة الصواب ، وينسجم مع أحدث النظريات النفسية [3] . ولعل ابن الأثير في النص الذي نقلناه عنه ، كاد يفصح عن هذه الحقيقة [4] .

ويمكن القول : ان حازما - يرى أن جميع تلك القوى التي تشكل الملكة الابداعية ، تتفاوت جميعاً فيما بينها في العملية الابداعية ، وان الصورة القولية شعراً كانت أم نثراً ، انما هي نتاج تلك القوى المجتمعة المتعاونة فيما بينها جميعاً وليست لواحدة منها دون الأخرى ، أو أن كلا منها تقوم بدورها مستقلة عن الأخرى ، كما فهم ذلك بعض الباحثين المعاصرين [5] ، عند ملاحظته تقسيم حازم تلك القوى ، وتحديده دور كل منها في العملية الابداعية ، والحق ، أن حازماً اعتبر تلك القوى وجوهاً ومظاهر لقوة واحدة سماها القوة الشاعرة [6] ، والتي بحسبها تتفاوت قدرات الشعراء الابداعية [7] . وبهذا نفسر كون بعض الشعراء ، يكون قلع ضرس من أضراسه أهون عليه من نظم بيت واحد من الشعر ، وأنّ بعضهم في قدرته على الابداع الشعري يغرف من بحر والآخر ينحت في صخر [8] .

---

(1) المصدر السابق : 43 .

(2) المصدر السابق 116 .

(3) سعد جلال ، أسس علم النفس الجنائي ، (الاسكندرية 1966) ، 78 ، 80 وعبد الرحمن محمد عيسوى ، علم النفس والانسان ، (منشأة المعارف بالاسكندرية ، بدون تاريخ) ، 76-94 ، وسيرجون انجلش وجيراند بيرسون ، مشكلة الحياة الانفعالية ، ترجمة فارون عبد القادر وجماعة ، الجزء الاول من الميلاد الى ما قبل المراهقة ، (دار الكتاب العربي ، مصر ، 1958 م) ، 140 وسلوى سامى الملا 68 ، 69 ، 77 ، 79 وشارل بوندل ، مقدمة في علم النفس الاجتماعي ، ترجمة محمود قاسم وابراهيم سلامة ، (القاهرة 1951) ، 156-195 . وأحمد عزت راجح ، أصول علم النفس (القاهرة 1968) 179 . ومحمد عثمان نجاتي ، علم النفس في حياتنا اليومية (القاهرة 1966) 111 .

(4) ابن الأثير ، ضياء الدين ، 1/40 .

(5) جابر عصفور ، 77 .

(6) حازم القرطاجني 200-201-207-208 .

(7) المصدر السابق 42-43 .

(8) ابن رشيق 1/204 .

وفي أحيان كثيرة قد يتعمد الشاعر البارع ذو القوة الشاعرة القوية ، والملكة الابداعية الفائقة ، الابطاء في نظم الشعر وصياغة صوره ، مع توافر دواعي الابداع وحصور آلاته لديه ، بحيث يكون ابطأ في ابداع صوره من الشاعر الذي لا يملك مثل قوته وقدرتها الفائقة . وهذا ما يسبب خطأ كثير من عامة الناس ممن ليست لديهم معرفة تامة بأصول صناعة الكلام في الحكم على الشاعر ، فينسبون سرعة الخاطر والقدرة الفائقة على الابداع الى من لا يجب أن ينسب اليه ذلك ، وينسبون الابطاء وضعف القريحة الى من لا يجب أن ينسب الى ذلك .

وفي الحقيقة ان الشاعر البارع انما يتعمد الابطاء في القول ، لأنه يقصد المبالغة في التروي وطلب المعاني البكر وتهذيب صوره وتنقيحها واخراجها المخرج الفني الرائع ، كالذي دأب عليه زهير بن أبي سلمى في حولياته (1) .

وقد التفت حازم الى ذلك ، فرأى أن تطلّب الشاعر المعاني الشريفة والاجتهاد في ابرازها في صور بديعة والفاظ موحية يحتاج « الى تنقيب وفحص ، ويحتاج معهما في قليل القول الى كثير الزمان » (2) . وذهب حازم الى القول : بأنّ الشعر البارع ذا الملكة الفائقة والقوة الشاعرية القوية ، لو أراد أن يأتي بصور شعرية على نمط صور الشاعر ذي القوة الشاعرية الضعيفة المعتكرة الخيالات ، وغير المنتظمة صورها المخزونة ، فانه حينئذ سيكون أقدر منه في سرعة القول « ويكون التفاوت بينهما في ذلك على قدر ما بينهما من التفاوت في القوة » (3) .

وينقل لنا حازم حكاية حصلت لأبي العتاهية مع أحد الشعراء ، كشاهد على ذلك . فقد ذكر : « أن أبا العتاهية قال لشاعر كان قدم مع المأمون من خراسان ، في كم تصنع القصيدة ؟ فقال له : قد أصنع القصيدة تبلغ ثلاثين بيتاً في شهر . فقال أبو العتاهية : أما اني لأملي على الجارية من ليلتي خمسمائة بيت . فقال له الخراساني : أما مثل قولك :

ألا يا عتبة الساعة أموت الساعة الساعة

فاني أملي منه ألف بيت اذا شئت فانقطع أبو العتاهية ، وضحك الحاضرون » (4) .

---

(1) ابن قتيبة ، الشعر والشعراء (القاهرة 1966) 1/82 .

(2) حازم القرطاجني ، 211 .

(3) المصدر السابق ، الصفحة نفسها .

(4) المصدر السابق ، 212 .



الباب الثاني
الأسس النفسية لظواهر البناء اللغوي

الفصل الاول

القيم الصوتية



ان الحديث عن القيم الصوتية للالفاظ ودلالاتها الايحائية النفسية عند البلاغيين يأخذ طريقين :

أولهما : الموسيقى الداخلية : والمقصود بها جرس اللفظة المفردة ووقعها على السمع ، الناشيء من تأليف أصوات حروفها وحركاتها ، ومدى توافق هذا الايقاع الداخلي مع دلالة اللفظة .

ثانيهما : الموسيقى الخارجية : والمقصود بها الموسيقى التي تتألف من ارتباط الألفاظ مع بعضها البعض في البيان العربي ، وتشكل الايقاع العام للجملة أو البيت أو المقطوعة ، ومدى توافق هذا الايقاع مع حركة النفس ، والدلالة الايحائية النفسية التي يتضمنها .

***

الموسيقى الداخلية :

ان لجرس اللفظة ، ووقع تأليف أصوات حروفها وحركاتها على الأذن دوراً هاماً في أثارة الانفعال المناسب . فالايقاع الداخلي للألفاظ ، والجو الموسيقيّ الذي يحدثه عند النطق بها ، يعتبر من أهم المنبهات المثيرة للانفعالات الخاصة المناسبة ، كما أنّ له ايحاءً نفسياً خاصاً لدى مخيّلة المتلقّي والمتكلّم على السواء .

وقد عالج البلاغيون ذلك ، وهم يتحدثون عن فصاحة اللفظة المفردة ، والمقتييس التي يقوم الشعر على أساسها [1] .

فقد ربط البلاغيون بين الجو الموسيقى الداخلي الذي يشيعه جرس اللفظة وايقاعها ، وبين حسن اللفظة المفردة وقبحها ، وقد أخذت تعبيرات البلاغيين عن هذه الظاهرة صيغا شتى . فوصفوا ذات الجرس الكريه على السمع بالغثاثة والاستكراه ، وذات الجرس المحبب بالسلاسة والعذوبة والرونق [2] . فابن طباطبا العلوي مثلاً عندما

---

(1) ابن طباطبا العلوي ، 14 وابن رشيق 128/1 وابن سنان الخفاجى ، سر الفصاحة (القاهرة1969) -54 -56 وابن الأثير 115-114/1 .

(2) ابن طباطبا العلوى ،. 40، 49، 67 .

يستهجن بيتي عروة بن أذينة اللذين يقول فيهما : [1] .

واسق العدو بكأسه واعلم له ... بالغيب ان قد كان قبل سقاكها
واجز الكرامة من ترى أن لو له ... يوماً بذلت كرامة لجزاكها

يرى أن الهجنة قد دخلت البيت الأول لأنه قال فيه : « واعلم له بالغيب ، وهذا كلام غث ، كما ان (له) جاءت رديئة الوقع على السمع » [2] . وربط بين حسن اللفظة وعذوبة جرسها في السمع [3] . وللسبب نفسه عيب على أبي الطيب المتنبي استعماله لفظة (الجرشى) للدلالة على (النفس) في قوله من قصيدة يمدح بها سيف الدولة الحمداني [4] :

مبارك الاسم أغر اللقب ... كريم الجرشى شريف النسب

لأن نفس المتلقى كما يقول ابن سنان الخفاجى ت 466 هـ : « تجد في ـ الجرشى ـ تأليفاً يكرهه السمع وينبو عنه » [5] .

***

ولما كان ادراك النفس وانفعالها انما يكون عن طريق الحواس الخمس ، وكل واحدة منها انما تألف ما يوافقها وتفر عمّا يخالفها أو يضادها ، ولما كانت الألفاظ داخلة في حيز الأصوات ، لذلك فقد رجع البلاغيون الحكم بحسنها أو قبحها الى حاسة السمع ، وفسّروا استحسان السمع لبعضها ونفوره من البعض الآخر تفسيراً نفسياً على أساس الموافقة والمضادة . يقول ابن طباطبا العلوي : « ان كل حاسة من حواس البدن انما تتقبل ما يتصل بها مما طبعت له اذا كان وروده عليها وروداً لطيفاً باعتدال لا جور فيه ، وبموافقة لا مضادة معها . فالعين تألف المرأى الحسن وتقذى بالمرأى القبيح الكريه ، والأنف يقبل الشم الطيب ويتأذى بالمنتن الخبيث ، . . . والأذن تتشوف للصوت الخفيف الساكن وتتأذى بالجهير الهائل » [6] . ومن هذا التفسير النفسيّ انطلق أبو هلال العسكري في تقويمه للألفاظ المفردة متأثراً بما ذهب اليه ابن طباطبا ، فرأى أن الكلام العذب السلس المشتمل

---

(1) انظر البيتين في المصدر السابق 40 وانظرهما عند عروة بن أذينة ، ديوان شعر عروة بن أذينة (بغداد ، بلا تاريخ) ، 344 .

(2) ابن طباطبا العلوي 40 .

ويبدو أن ابن طباطبا أراد من قوله « كما ان له جاءت رديئة الوقع على السمع » ان مجيء له بعد لو الواقعة بعد أن ، أعطى الصوت المركب منها وقعاً رديئاً على السمع ، والا فان « له » بمفردها لا رداءة في جرسها .

(3) المصدر السابق ، 87 .

(4) المتنبي ، ديوان المتنبي (بيروت 1377 هـ ـ 1958 م) ، 438 وانظر البيت عند ابن سنان الخفاجي 56 .

(5) ابن سنان الخفاجي 56 .

(6) ابن طباطبا العلوي 14 .

على الرونق والطلاوة ، هو الذي اذا ورد على السمع المصيب استوعبه ولم يمجه ، وربط ذلك ـ متأثراً بابن طباطبا ـ بطبيعة النفس وحواسها . اذ علل ذلك بما يقرب مما علله به ابن طباطبا ، حيث قال : « والنفس تقبل اللطيف ، وتنبو عن الغليظ ، وتقلق من الجاسي البشع ، وجميع جوارح البدن وحواسه تسكن الى ما يوافقه ، وتنفر عما يضاده ويخالفه ، والعين تألف الحسن وتقذى بالقبيح ، والأنف يرتاح للطيب وينفر للمنتن ، والفم يلتذ بالحلو ويمجّ المر ، والسمع يتشوّف للصواب الرائع وينزوي عن الجهير الهائل ، واليد تنعم باللين وتتأذى بالخشن »[1] ولما كان الأمر كذلك ، فقد نقل ابن رشيق القيرواني رأى بعض النقاد في أن « الألفاظ في الأسماع كالصور في الأبصار »[2] ، أو أنها ـ كما يقول ابن سنان الخفاجي : « تجري من السمع مجرى الالوان من البصر »[3] . وهكذا نجد ابن الاثير الذي استفاد من الدراسات البلاغية التي سبقته ، يرجع الكشف عن قيمة اللفظة وحسنها وجمالها الى الذوق الحسّي السمعي ويربطها به ربطاً وثيقاً ، فيقول : « فالذي يستلذه السمع منها ، ويميل اليه هو الحسن ، والذي يكرهه وينفر عنه هو القبيح »[4] . ويضرب لنا مثلاً على ذلك فيقول : « فانه لا خلاف في أن لفظة ـ المزنة ـ و ـ الديمة ـ حسنة يستلذها السمع ، وأن لفظه ـ البعاق ـ قبيحة يكرهها السمع . وهذه اللفظات الثلاثة من صفة المطر ، وهي تدل على معنى واحد »[5] . ويفسر لنا ابن الأثير فصاحة الألفاظ على هذا الأساس النفسي . ففصاحة الألفاظ متوقفة على مدى ظهورها في الدلالة على المراد ، وابانتها اياه[6] ، وظهورها في الدلالة يعتمد على الفتها واستئناس المتلّقى بها . ولا يألف الناس استعمال لفظة ، ما لم يستحسنوا استعمالها . وحسن اللفظة لا يدرك الا بالسمع ، لانها : « صوت يأتلف عن مخارج الحروف ، فما استلذه السمع منه فهو الحسن ، وما كرهه فهو القبيح والحسن هو الموصوف بالفصاحة ، والقبيح غير موصوف بفصاحة لأنه ضدها لمكان قبحه »[7] وكأنّ ابن الأثير يتحدث عمّا سماه علماء النفس المعاصرون بالصور السمعية ،

---

(1) أبو هلال العسكري 63 .
(2) ابن رشيق ، 1/128 .
(3) ابن سنان الخفاجي ، 54 .
(4) ابن الأثير 1/114 .
(5) المصدر السابق 115 .
(6) أبو هلال العسكري ، 13 .
(7) ابن الأثير 1/115-219 .
كما يرى ابن الأثير ان ذلك ليس مقصوراً على اللغة العربية فحسب ، وانما هو أمر ثابت في كل لغة . حيث يقول : « فان كل عارف بأسرار الكلام ، من أي لغة كانت من اللغات ، يعلم انّ اخراج المعاني في ألفاظ حسنة رائقة يلذها السمع ولا ينبو عنها الطبع خير من اخراجها في الفاظ قبيحة مستكرهة ، ينبو عنها السمع » المصدر السابق ، 1/120 .

باعتبارها منبهاً هاماً في إثارة الانفعالات المناسبة [1] .

وهكذا نجد البلاغيين والنقاد القدامى ، قد التفتوا الى ظاهرة نفسية فطرية ، كان من الطبيعى أن يلتفتوا اليها ويحسوا بها ، فتفاعل النفس مع الايقاع الداخلي للفظة المفردة استحساناً أو استهجاناً ، تقبّلاً أو نفوراً ، عن طريق حاسة السمع ، انما هو أمر نفسى فطري يعود الى طبيعة الحس ، وما ينسجم معه من أنغام . ولهذا فمن الطبيعي أيضاً أن يحس الشعراء بما لجرس الألفاظ من سحر في النفس ووقع على السمع وان يشيروا اليه . من ذلك ما ورد في قصيدة لأبي عبادة البحتري يمدح فيها الحسن بن وهب ويصف فيها آثار قلمه ، حيث قال [2] :

واذا دجت أقلامه ثم انتحت	برقت مصابيح الدُجى في كتبه
باللفظ يقرب فهمه في بعده	منها ، ويبعد نيله في قربه
كالروض مؤتلفاً بحمرة نوره	وبياض زهرته وخضرة عشبه
وكأنها والسمع معقود بها	وجه الحبيب بدا لعين مُحبّه

حيث جعل وقع الفاظه على السمع ، واستئناس النفس بها ، كالذي تفعله رؤية وجه الحبيب في محُبّه . وهذا يذكرنا بما نقلناه لابن رشيق من أنّ : « الألفاظ في الأسماع كالصور في الأبصار » [3] .

***

وقد اختلف النقاد والبلاغيون عندما حاولوا أن يكشفوا لنا عن السر الكامن وراء استحسان السمع لايقاع بعض الألفاظ ونفوره من الآخر . فالذي عليه ابن سنان الخفاجي أنّ ذلك راجع الى مخارج حروف الكلمة من حيث تباعدها أو تقاربها ، والى طول الكلمة من حيث عدد حروفها . فكلما تباعدت مخارج حروف اللفظة حسن وقعها على السمع ، وكلما تقاربت قبح . ويعلل ذلك بقوله : « ان الحروف وهي أصوات تجري من السمع مجرى الألوان من البصر . ولا شك في أن الألوان المتباينة اذا جمعت كانت في المنظر أحسن من الألوان المتقاربة ، ولهذا كان البياض مع السواد أحسن منه مع الصفرة ، لقرب ما بينه وبين الأصفر ، وبعد ما بينه وبين الأسود ، واذا كان هذا موجوداً على هذه الصفة لا يحسن النزاع فيه ، كانت العلة في حسن اللفظة المؤلفة من الحروف المتباعدة في العلة في حسن

(1) احمد عزت راجع ، 158-274 .

(2) البحتري ، ديوان البحتري (القاهرة ، 1963) ,1 /165-166 . وورد فيه (شخص الحبيب) بدل (وجه الحبيب) وانظر الأبيات عند ابن رشيق 1/128 .

(3) ابن رشيق 1/128 ، وقارنه بما جاء عند ابن الأثير 1/ 252 .

النقوش اذا مزجت من الألوان المتباعدة »(1) ، فهو يقيس الأصوات على الصور ، وحاسة السمع على البصر ، استناداً الى المفهوم النفسي الموروث عن ارسطو ، القائل بأن الحس ، أساس ادراك النفس وطريق انفعالها . بيد أن ابن سنان أحس نتيجة الاستقراء ، والتجربة الحسية ، أن مقياسه هذا لا يطرد ، اذ رأى أن أصوات بعض الحروف تكون أكثر انسجاماً مع أصوات بعض معين آخر منها ، وتشكل ايقاعاً يرتاح له السمع وتهش له النفس . وان هذا لا يعود الى تباعد مخارج تلك الحروف المتآلفة فحسب ، وانما يعود الى سبب آخر هو الطبيعة النغمية لكل منها ومدى انسجامها مع الأخرى . ولهذا فقد ذهب الى أن الألفاظ تتفاوت من حيث حسن وقع جرسها بحسب تأليفها مع بعضها وان تساوت من حيث تباعد مخارج حروفها . يقول ابن سنان : إنّ « لتأليف اللفظة في السمع حسناً ومزية على غيرها ، وان تساويا في التأليف من الحروف المتباعدة ، كما انك تجد لبعض النغم والألوان حسناً يتصور في النفس ويدرك بالبصر والسمع دون غيره مما هو من جنسه ، كل ذلك لوجه يقع التأليف عليه ، ومثاله في الحروف ـ ع ذ ب ـ فان السامع يجد لقولهم ـ العذيب اسم موضع ، وعذيبة اسم امرأة . . ما لا يجده فيما يقارب هذه الألفاظ في التأليف ، وليس سبب ذلك بعد الحروف في المخارج فقط ، ولكنه تأليف مخصوص مع البعد ، ولو قدمت الذال أو الباء لم تجد الحسن على الصفة الأولى في تقديم العين على الذال ، لضرب من التأليف في النغم يفسده التقديم والتأخير ، وليس يخفي على أحد من السامعين أنّ تسمية الغصن غصناً أو فننا أحسن من تسميته عسلوجاً ، وان أغصان البان أحسن من عساليج الشوحط في السمع »(2) .

أما ابن الأثير فانه يبدو أكثر اضطراباً من ابن سنان الخفاجي في تفسير تقبل السمع لجرس بعض الألفاظ ونفوره من البعض الآخر . فهو في البداية يبدو مخالفاً لما ذهب اليه ابن سنان الخفاجي ، اذ يقرر انّ مخارج أصوات الحروف التي تتألف منها اللفظة المفردة ، غير معتبر في حسن جرسها وقبحه وفي تقبل النفس له ونفورها منه ، وانما الحكم في ذلك الى حاسة السمع ، فما تستحسنه فهو الحسن وما تنفر منه فهو القبيح ، وان النفس تهش لما يحسن وقعه على السمع قبل العلم بتباعد مخارج أصوات حروفه . يقول ابن الأثير : « فانّ حاسة السمع هي الحاكمة في هذا المقام بحسن ما يحسن من الألفاظ ، وقبح ما يقبح . . فحسن الألفاظ اذن ليس معلوماً من تباعد المخارج ، وانما علم قبل العلم بتباعدها »(3) . فهو هنا اذن لم يقدم لنا تفسيراً واضحاً مقبولاً للسر الكامن وراء استحسان السمع لبعض الأصوات دون بعض ، ولطرب النفس لجرس لفظة دون أخرى . ولم يذهب الى أبعد مما

---

(1) ابن سنان الخفاجي ، 54 .

(2) ابن سنان الخفاجي : 55 .

(3) ابن الأثير 224/1 .

ذهب اليه البلاغيون القدامى ممّن نقلنا عنهم في ربطهم ذلك بالذوق الحسيّ ، الذي يقوم على أساس انّ كلّ حاسة من حواس البدن انما تتقبل ما يتصل بها مما طبعت له وكان موافقاً لها . ولكي يدلّل ابن الأثير على صحة ما ذهب اليه ، فقد لفت نظرنا الى ظاهرة ثابتة ، تتلخص في أنّ من الألفاظ ما تقاربت مخارج حروفها ومع ذلك جاءت حسنة الوقع على السمع ، تتقبلها النفس وتطرب لها . من ذلك لفظة « جيش » وحروفها الثلاثة متقاربة المخارج وتسمى الشجرية ، ومع ذلك جاءت « لفظة محمودة » أو قدّمت الشين على الجيم ، فقيل « شجى » كانت لفظة محمودة »[1] كما أن منها ما تباعدت مخارج أصوات حروفها ، ومع ذلك فانها جاءت قبيحة كريهة السمع ، ويضرب لنا مثلاً على ذلك لفظة « ملع » بمعنى « عدا » فيقول : « فالميم من الشفة ، والعين من حروف الحلق ، واللام منوسط اللسان ، وكل ذلك متباعد ، ومع هذا فان هذه اللفظة مكروهة الاستعمال ينبو عنها الذوق السليم »[2] ثم يلفت انتباهنا الى أننا اذا عكسنا حروف لفظة « ملع » صارت « علم » وهى لفظة حسنة الجرس ، لا مزيد على حسنها . ثم يتساءل بعد ذلك ليخلص الى النتيجة التي قررها بعدم اعتبار مخارج الحروف في حسن اللفظة وقبحها : فيقول « وما ندري كيف صار القبح حسناً ؟ لأنه لم يتغيّر من مخارجها شيء . . ولو كان مخارج الحروف معتبراً في الحسن والقبح لما تغيرت هذه اللفظة في ملع ، وعلم »[3] ويبدو انّ ابن الأثير قد أحس بأن لنغمة الصوت الحرفي لذاته بصرف النظر عن تقاربه في المخرج مع بقية حروف اللفظة الأخرى ، طبيعة نغمية خاصة هي التي تحدّد جمال ايقاعه وقبحه ، وطرب النفس له أو نفورها منه . من ذلك الحروف الشجرية مثلاً وهى « الجيم والشين والياء » ، فان النفس تطرب لانغام أصواتها ، وتميل لسماعها ، ولذا ـ كما يقول ابن الأثير ـ نجد كل ما تركب منها من الألفاظ جاء حسناً رائقاً ، بالرغم من تقارب مخارج أصواتها[4] . ولعل ابن الأثير في هذا يترجم ما نقلناه لابن طباطبا من أن : « الأذن تتشوف للصوت الخفيض الساكن وتتأذى بالجهير الهائل »[5] ،والذي هو مع وجهة نظرنا،ربط بين الطبيعة النغمية للصوت وبين وقعه على السمع والنفس معا . ومما يدل على احساس ابن الأثير بذلك ، التفاته الى أن لحركات حروف اللفظةدوراً في تقبل النفس لها ، والى أنّ وقع تلك الحركات على السمع يختلف باختلافها . فمنها الخفيف المقبول ، والثقيل المكروه . فالفتحة والكسرة أخف من الضمة ، وانّ مما يزيد الألفاظ حسناً بناءها على

(1) المصدر السابق 225/1 .
(2) ابن الأثير 225/1 .
(3) المصدر السابق 225/1-226 .
(4) المصدر السابق 225/1 .
(5) ابن طباطبا العلوي 14 .

حركات خفيفة . يقول ابن الأثير : « اذا أتينا بلفظة مؤلّفة من ثلاثة أحرف وهى ـ ج ز ع ـ فاذا جعلنا الجيم مفتوحة ـ فقلنا : الجَزع ، أو مكسورة فقلنا : الجِزع ، كان ذلك أحسن من أن لو جعلنا الجيم مضمومة ، فقلنا : الجُزع ، وكذلك اذا والينا حركة الفتح فقلنا : الجَزَع ، كان ذلك أحسن من موالاة حركة الضم عند قولنا : الجُزُع »[1] . . وبناءً عليه ذهب الى القول : « اذا توالى حركتان خفيفتان في كلمة واحدة لم تستثقل ، وبخلاف ذلك الحركات الثقيلة ، فانه اذا توالى منها حركتان في كلمة واحدة ، استثقلت »[2] . وهذا وان لم يصح اعتباره أساساً عاماً سليماً لتفسير هذه الظاهرة ، كما سنرى ، يكشف على الأقل عن التفاتة بعض البلاغيين اليها .

وهذا الذي ذهب اليه ابن الأثير من أنّ الأذن تتشوف للصوت الخفيض وتتأذى بالجهير الهائل سبقه اليه العالم النحوي العروضى الشهير الخليل بن احمد الفراهيدي . ويبدو لنا أنّ ابن الأثير تأثّر به في هذه الظاهرة ، فقد ذهب الخليل بن احمد الى أن لكل حرف من حروف الهجاء طبيعة نغمية خاصة ، وانّ بعضها اذا دخل بناء لفظة حسّنه ، والآخر إن دخله قبّحه ، بصرف النظر عن مخارج أصواته . فمن ذلك مثلاً العين والقاف فانهما : « لا يدخلان في بناء إلاّ حسّناه ، لأنهما أطلق الحروف . فأما العين فانصع الحروف جرساً . فاذا كانتا أو إحداهما في بناء حسن البناء لنصاعتهما . فان كان البناء اسماً لزمته السين والدال مع لزوم العين أو القاف ، لأنّ الدال لانت عن صلابة الطاء وكزازتها وارتفعت عن خفوت التاء ، فحسنت وصارت حال السين بين مخرج الصاد والزاي كذلك »[3] .

ولو انّ ابن الأثير اكتفى بالربط بين الطبيعة النغمية للصوت ووقعه على السمع والنفس معاً ، لكان أقرب الى التفسير السليم . بيد أنّه عاد ليقرر ما يقرب مما ذهب اليه ابن سنان ، من اعتبار مخارج الحروف من حيث تباعدها وتقاربها ، وهو في هذا يكاد ينقض ما حاول أن يقرّره . فقد ذهب الى أنّ الحكم في حسن جرس اللفظة وان كان راجعاً الى السمع ولا عبرة بمخارج حروفها ، فانّ الاستقراء ـ فيما رأى ـ قد دلّ على أن « الحَسن من الألفاظ يكون متباعد المخارج »[4] ، وانّ النفس اذا « استحسنت لفظاً أو استقبحته وُجد ما تستحسنه متباعد المخارج ، وما تستقبحه متقارب المخارج »[5] . ولما أحسّ بأنّ ذلك يخرجه عن القاعدة التي قررها ، ويناقض ما ذهب اليه ، عاد ليقول : ان

---

(1) ابن الأثير 1/268 .

(2) المصدر السابق الصفحة نفسها .

(3) الرازي ، فخر الدين ، نهاية الايجاز ، (القاهرة 1317 هـ) 25 .

(4) ابن الأثير 1/224 .

(5) المصدر السابق الصفحة نفسها .

« استحسانها واستقباحها انما هو قبل اعتبار المخارج لا بعده »[1] ، وانّ ما خرج عن هذه القاعدة فهو شاذ « لأنه قد يجيء في المتقارب المخارج ، ما هو حسن رائق »[2] .

ويبدو لنا أن حازماً القرطاجني كان أسلم البلاغيين تفسيراً لهذه الظاهرة ، وأبعدهم عن الاضطراب ، حينما أشار في القسم الثالث من كتابه الشهير « منهاج البلغاء » الى أن للطبيعة النغمية الخاصة بكل صوت من أصوات حروف اللفظة المفردة ، وانتظامها مع غيرها وصيغتها وطولها ، دوراً هاماً في مدى وقع جرس اللفظة على السمع وتأثيره في النفس . قال حازم : « والتهدّي الى العبارات الحسنة يكون بأن تكون للشاعر قوة يستولي فكره بها على جميع الجهات التي يستكمل حسن الكلام بالترامى به الى كل جهة منها والتباعد عن الجهات التي تضادها . وتلك الجهات هي اختيار المواد اللفظية أولا من جهة ما تحسن في ملافظ حروفها وانتظامها وصيغها ومقاديرها واجتناب ما يقبح في ذلك »[3] . وقال في موضع آخر : « والتلاؤم يقع في الكلام على أنحاء : منها أن تكون حروف الكلام بالنظر الى أئتلاف بعض حروف الكلمة مع بعضها وائتلاف جملة كلمة مع جملة كلمة تلاصقها منتظمة في حروف مختارة متباعدة المخارج مترتبة الترتيب الذي يقع فيه خفّة وتشاكل »[4] . ومع ذلك فاننا لا نجد فيما ذكرناه ما يروى ظمأنا الى التفسير الكاشف بوضوح عن أبعاد هذه الظاهرة .

ويظهر لنا من كل ما تقدم ، ان البلاغيين قد أحسوا بالأساس النفسي لتقبل النفس لبعض الألفاظ وتفاعلها معها بما لها من جرس موسيقيّ تطرب له . بيد أن وضوح الرؤية لم يكن كافياً عندهم في هذا المجال . ولذا فقد اضطرب بعضهم في التفسير . وسبب ذلك فيما نرى ، يعود الى أنّ استحسان السمع وتقبّل النفس لجرس بعض الألفاظ دون بعض انما يعود لمجموعة من العوامل لا الى عامل واحد . والاضطراب الذي وقع فيه البلاغيون راجع الى أنّ بعضهم يرجع تفسير هذه الظاهرة الى عامل من تلك العوامل دون سواه ، على حين يردّه آخر الى عامل آخر . وأحياناً يحس بعضهم بمجموعة من العوامل ، فتراه يضطرب بينها . فبينما هو يقرّر رجوعه الى واحد منها ، اذا به يعود ليعدل به الى عامل آخر ، كالذي وجدناه عند ابن الأثير .

والذي نذهب اليه ـ كما أشرنا ـ انّ التفسير النفسيّ لهذا الظاهرة يعود الى مجموعة من العوامل تتداخل مع بعضها البعض وتؤثر تأثيراً مباشراً في جمال الجرس الموسيقيّ للفظة ،

---

(1) المصدر السابق الصفحة نفسها .

(2) المصدر السابق الصفحة نفسها .

(3) حازم القرطاجني 222 .

(4) المصدر السابق ، الصفحة نفسها .

وتفاعل النفس معه ، وليس الى عامل واحد دون سواه . ويمكننا أن نجمل تلك العوامل بما يلي :

1 ـ انّ الحروف من حيث تضمنها أصواتاً لغوية ـ كما التفت الى ذلك البلاغيون ـ تحمل طبيعة نغمية خاصة بكل منها . وهذا ما أشار اليه الخليل بوضوح فيما نقلناه عنه . ومن الطبيعي على هذا الأساس ، أن يجد السامع انسجاماً مع بعض الحروف دون بعض ، بالنظر لتلك الطبيعة النغمية الخاصة . وذلك كما قال ابن طباطبا : « أنّ كل حاسة من حواس البدن انما تتقبل ما يتصل بها مما طبعت له »(1) ، وعلى هذا فانّ الأذن « تتشوّف للصوت الخفيض الساكن ، وتتأذى بالجهير الهائل »(2) . وذلك بصرف النظر عن قرب أو بُعد مخارج أصوات الحروف التي تتألف منها اللفظة الواحدة . ومن هنا وجد ابن الأثير أيضاً أن بعض الحروف ان دخلت بناء لفظة حسّنته ، كالحروف الشجرية .

2 ـ ولما كان لكل صوت من اصوات الحروف طبيعته النغمية الخاصة به ، فمن الطبيعي والحالة هذه ، أن ينسجم مع بعض الأصوات دون بعض . ولذا فان ترتيب حروف اللفظة الواحدة يجب أن يراعى فيه انسجام أصوات حروفها ، ويكون بناؤ ها على هذا الأساس . وخير مثال على ذلك ما ذكره ابن الأثير في « ملع » و« علم » ، فانّ الأولى كريهة الجرس على السمع ، والثانية حسنة عذبة ، وهما من حروف واحدة ، وانما جاء الاختلاف من حيث الحسن والقبح من انسجام أصوات حروف الثانية مع بعضها ، وعدمه في الأولى . وهذا ما سبق اليه الجاحظ وهو يتحدث عن اقتران الحروف في الكلمة الواحدة ، حيث ذهب الى أنّ بعض الحروف لا تنسجم مع بعض معيّن منها « فان الجيم لا تقارن الظأ ولا القاف ولا الطاء ولا الغين بتقديم ولا بتأخير »(3) ، ويرى أنّ هذا باب كبير(4) .

3 ـ ولما كانت الحركات « الفتحة والضمة والكسرة » جزء من أصوات حروف المد « الألف والواو والياء » فهي تحمل طبيعة نغمية خاصة بها أيضاً . ولهذا فان لها دوراً فعالاً في تحسين جرس اللفظة في السمع أو تقبيحه . ولكن لا على أساس أن بعضها خفيف كالفتحة والكسرة فاذا دخل بناء لفظة زاده حسناً ، وان بعضها ثقيل كالضمة فاذا دخل بناءً شانه وبغّضه لدى السمع والنفس معاً ، كما ذهب لذلك بعض البلاغيين(5) . وانما يعود الى الطبيعة النغمية الخاصة لكل من الحرف والحركة معاً من جهة ، ولوزن اللفظة وايقاعها

(1) ابن طباطبا العلوي 14 .
(2) المصدر السابق الصفحة نفسها .
(3) الجاحظ ، البيان والتبيين (القاهرة 1948 م) 69/1 .
(4) المصدر السابق الصفحة نفسها .
(5) ابن الأثير 268/1 .

من جهة أخرى . وذلك لأن بعض الحروف لطبيعته النغمية الخاصة ، يكون اكثر انسجاماً مع بعض الحركات دون بعض بصرف النظر عن خفتها أو ثقلها . ويختلف هذا الانسجام وعدمه من حرف الى حرف ومن حركة الى حركة . ومن هنا نجد أن «الألف» تتعذّر ظهور الحركات جميعاً عليها . كما نجد أن لفظة « جُزُع » وقد توالت عليها ضمتان جاءت ثقيلة الوقع على السمع ، لا لثقل حركة الضم كما ذهب ابن الأثير(1) وانما للطبيعة النغمية الخاصة بكل حرف من حروفها . والدليل على ذلك أنّ حركة الضم قد توالت في بعض الألفاظ التي على نفس الوزن للفظة « جُزُع » ومع ذلك فقد جاءت عذبة تهشّ لها النفس ، موافقة لحركتها الشعورية ولايحاءات الجرس التصويرية . ونجد في القرآن الكريم شواهد كثيرة على ذلك. منها قوله تعالى : «ولقد أنذرهم بطشتنا فتماروا بالنذر» (2)، وقوله تعالى : « ان المجرمين في ضلال وسعر » (3) ، وقوله تعالى : «وكل شيء فعلوه في الزبر » (4) . فتوالى حركة الضم ـ وهي عندهم من الحركات الثقيلة ـ في الألفاظ« نُذُر ، وسُعُر ، وزُبُر » وهي على نفس وزن « جُزُع » ، لم تحدث فيها ثقلاً أو كراهية ، بل زادتها جمالاً وتقبلا وتأثيراً في النفس عن طريق حاسة السمع ، وما ذلك الا للانسجام الحاصل بين الطبيعة النغمية لكل حرف مع التي للآخر من جهة ، وبينها وبين الطبيعة النغمية الخاصة بكل حركة من جهة أخرى ، ولا تقتصر هذه الشواهد على القرآن الكريم فحسب ، بل نجدها في الشعر العربي أيضاً من ذلك قول أبي تمام من قصيدة له في النسيب : (5) .

نَفَسٌ يحتّه نَفَسُ ودموع ليس تحتبس
ومغانٍ للكرى دُثُرٌ عُطُل من عبده دُرُسُ
شهرت ما كنت اكتمه ناطقات بالهوى خُرُس

فقد توالت حركة الضم في الألفاظ : « دثر، ودرس ، وعطل ، وخرس » ومع ذلك جاءت حسنة الايقاع على السمع ، لا يحس لها بثقل . وقد التفت ابن الأثير الى هذا أيضاً ، فقال معلقاً على هذه الألفاظ الواردة في أبيات أبي تمام : « فانظر كيف جاءت هذه الألفاظ الأربعة مضمومات كلها، وهي مع ذلك حسنة لا ثقل بها ، ولا ينبو السمع عنها » (6) ، إلا أنه قال بعدها مباشرة : « وهذا لا ينقض ما أشرنا اليه ، لأن الغالب أن

---

(1) ابن الأثير ، 268/1 .
(2) سورة القمر الآية 36 .
(3) سورة القمر الآية 47 .
(4) سورة القمر الآية 52 .
(5) أبو تمام ، ديوان أبي تمام ، (بيروت 1968 م) ، 224/4 وانظر الأبيات عند ابن الأثير 269/1 .
(6) ابن الأثير 269/1 .

يكون توالي حركة الضم مستثقلاً ، فإذا شذّ عن ذلك شيءٌ يسير ، لا ينقضى الأصل المقيس عليه »[1] . وأرى أنّ أبن الأثير انما ذهب الى رأيه هذا بسبب عدم وضوح الرؤ ية الكافية في هذاالمجال لديه ، ولو قال بدل عبارته الأخيرة ، أنّ السر في ذلك يعود الى العلاقة بين الطبيعة النغمية الخاصة بكل حرف وبين التي لكل حركة ، لكان أكثر دقة وسلامة ، وأقرب للتفسير .

وبناء على هذا كان للوزن المركب من انسجام الطبيعة النغمية بين كل من حروف اللفظة الواحدة من جهة ، وبينها وبين تنغيم حركاتها من جهة أخرى ، أثر هام في تحسين وقع جرس اللفظة على السمع ، واثارة انفعال النفس معه . ولهذا نجد أن أغلب الألفاظ التي تحمل ايقاع « فُعُل » يحسن وقعها على الحس ، وتفاعل النفس معها ، وطربها لها . وما جاء منها على خلاف ذلك مثل لفظة « جُزُع » فانما يعود الى عدم انسجام حروف بنائها مع الطبيعة النغمية الخاصة بحركةالضم .

وقد ذهب بعض المعاصرين المتخصصين في علم اللغة والأصوات الى أن الانسان عند النطق بالحرف ، يحتاج الى جهد عضلى ، تشترك فيه مجموعة من العضلات والأوتار والأعصاب . ولما كانت أصوات الحروف المختلفة ، انما اختلفت بسبب اختلاف مخارجها ، فان الجهد العضلى الذي يتطلبه النطق ببعض الحروف يختلف عن الجهد الذي يتطلبه الآخر . ولما كانت النفس تميل عادة الى الوصول الى غرضها بأقل جهد ممكن ، وذلك بدافع غريزتي السعي نحو اللذة والنفور من الألم الفطريتين[2] ، فقد ترتب على ذلك أن النفس تنفر من بعض الحروف ، أو تحس بثقلها على اللسان عند النطق بها ، وذلك للجهد العضلي الكبير نسبياً الذي يتطلبه النطق بها واخراج أصواتها ، بينما تأنس للبعض الآخر لخفته ويسر الجهد العضلي الذي يتطلبه النطق به . وقد أدرك هذه الحقيقة بعض المتخصصين المعاصرين[3] . من ذلك مثلاً الهمزة في اللغة العربية فانها « من أشق الحروف وأعسرها حين النطق ، لأن مخرجها فتحة المزمار ، ويحس المرء حين ينطق بها كأنه يختنق . . ومثل الهمزة في الجهد العضلي القاف . . . كذلك أحرف الأطباق وهي : الصاد والطاء والظاء والصاد ، فكل هذه تتطلب للنطق وضعاً خاصاً للّسان يحمّل المتكلم بعض المشقّة »[4] . وليس هذا مقصوراً على اللغة العربية ، أو أنّه من خصائصها اللغوية ، وانما هو الشأن فى أيّة لغة من لغات العالم .

(1) المصدر السابق الصفحة نفسها .
(2) أحمد عزت راجح ، 73-74 ، 79 .
(3) ابراهيم أنيس ، موسيقى الشعر (القاهرة 1972 م) ، 22-23 ، 29 .
(4) ابراهيم أنيس ، موسيقى الشعر (القاهرة 1972) 22-23 .

وقد ذهبوا الى أن الكلمة التي تتضمن أكثر من حرف من الحروف السابقة تتطلّب جهداً عضلياً أكبر من غيرها نسبياً ، يعسر النطق بها على اللسان وتنفر من سماعها الاذن وتصبح موسيقاها . وكذا الحال فيما لو تكرر بعض هذه الحروف في بيت شعر أو شطر منه . وبهذا يمكن تفسير تنافر حروف بعض الألفاظ ، والاحساس بثقلها على اللسان ، ونفور النفس منها ، لا سيما اذا كانت تلك الحروف متقاربة المخارج ، لأن النطق بحروف متقاربة المخارج ، يعني الالحاح على مجموعة معينة من العضلات دون سواها لاخراج أصوات اللفظة المطلوبة ، وهذا يؤدي الى احساسها بالتعب ، للجهد العضلي المضاعف المتوالي الذي تبذله . ولكن في أحيان كثيرة قد يكون الجهد العضلي الذي يتطلبه النطق بأصوات حروف متباعدة المخارج أكثر مما يتطلبه النطق بأصوات حروف أخرى متقاربة المخارج وذلك لمقدار الجهد العضلي الذي تتطلبه الطبيعة النغمية لكل منها ، فتثقل الأولى على اللسان وتتنافر حروفها بينما تخف الثانية ، وتألفها النفس وتهشّ لها . كالذي وجدناه في « شجى » و « ملع » ، فالأولى جميلة مقبولة حسنة الوقع على السمع وان تقاربت حروفها ، بينما الثانية نافرة مستهجنة ، وان تباعدت حروفها . هذا بالاضافة الى طبيعة ومدى الانسجام الموسيقيّ التأليفي بين أنغام أصوات حروف كل منهما .

ومن الممكن القول : اننا لا نعدم الاشارة الى هذه الظاهرة من قبل الشعراء أو البلاغيين القدامى . ومن الطبيعي أن يحسّوا بفطرتهم ان بعض الألفاظ يتطلب النطق بها جهداً عضلياً كبيراً يكدّ اللسان ويتعبه ، وان يذْموا الشعر الذي يتضمن مثل هذه الألفاظ . من ذلك البيت الذي رواه الجاحظ لخلف ، وقد جاء فيه (1) :

وبعض قريض القوم أبناء علة يكّد لسان الناطق المتحفّظ

فخلف اذن ، وهو الراوية الناقد يشعر بأن بعض الألفاظ يتطلب النطق بحروفها جهداً عضلياً يكدّ لسان الناطق ويتعبه . كما يمكن أن يفهم احساس بعض البلاغيين بهذه الظاهرة من ربطهم بين كون الكلام متنافراً وبين كونه ثقيلاً على اللسان (2) . واذا كنا نتلمس فهمهم من هذا الربط ولم نجده صراحة ، فان الخليل بن أحمد فيما نقل عنه فخر الدين الرازي ، يكون أقرب منهم لفهم هذه الظاهرة وأكثر وضوحاً ، حينما ذهب الى أن بعض حروف اللغة كالتاء واللام والنون والباء والميم والفاء ، مما يسهل على اللسان النطق بها وسماها الذلاّقة ، لأن اللسان مذل بهن وسهل عليه نطقهن ، ولهذا فقد شاعت هذه الحروف وكثرت في أبنية ألفاظ اللغة العربية (3) .

(1) البيان والتبيين 1/70-71 وابن رشيق 1/257 .

(2) ابن رشيق 1/257 .

(3) الرازي ، 24 .

وهذا الذي ذهب اليه بعض المتخصصين المعاصرين في علم اللغة والأصوات والذي لم نعدم الاشارة اليه من قبل الشعراء والعلماء العرب القدامى ، وان كان صحيحاً ، الا أنه لا يمكن فصله عن طبيعة الانسجام الموسيقيّ بين أنغام حروف اللفظة نفسها . فقد تتوالى الهمزة في لفظة واحدة ، وهي من أشدّ الحروف وأعسرها حين النطق كما ذهبوا ، ومع ذلك تكون اللفظة مقبولة مألوفة ، ويكون وقع جرسها على الأذن حسناً جميلاً ، وان عسر على اللسان النطق بها . من ذلك توالى الهمزة في قوله تعالى « أأنتم تخلقونه أم نحن الخالقون » (1) و « أاذا متنا وكنا ترابا وعظاماً أإنا لمبعوثون » (2) و « أأنت فعلت هذا بآلهتنا يا ابراهيم » (3) .

وهكذا فان من الممكن القول : ان استحسان السمع لجرس بعض الألفاظ دون بعض ، وانسجام بعض الحروف مع بعض دون آخر ، وتنافرها أو تآلفها ، وطرب النفس لها أو نفورها منها ، انما يعود لمجموعة العوامل والظواهر التي قدمناها ، ولا يصح أن يرجع في ذلك الى واحد منها ، ويُغفل ما للعوامل الأخرى من دور فعال فيه .

***

الدلالة الايحائية لموسيقى اللفظة الداخلية :

من الثابت في مجال الدلالة الايحائية النفسية للايقاع الموسيقى للألفاظ ، انها باعتبارها صوراً ذهنية سمعية ، تعد من المنبهات الهامة في اثارة الانفعال المناسب في نفس المتلقي ، وهي بالاضافة الى دلالتها المعنوية الخاصة بكل لفظة ، ذات دلالة ايحائية تشيع في النفس مناخاً تخييلياً خاصاً يتمشى وحركة النفس وذبذباتها الشعورية ، وينسجم مع ايقاعات موسيقاها الداخلية وأنغامها (4) . حتى ان بامكان الذهن أحياناً أن ينتقل الى الدلالة المعنوية الوضعية الخاصة للفظة ، أو الى ما يقرب منها ، لمجرد سماع جرسها وايقاعها ، وان لم يكن له علم مسبق بها (5) ، لا سيما في الألفاظ التي تدل على معانيها بأصواتها (6) ، كالألفاظ الموضوعة للدلالة على اصوات بعض الحيوانات وعلى بعض الأصوات التي تحدث في الطبيعة مثل لفظة « حفيف » للصوت الذي يحدثه الهواء عند ملامسته أوراق الأشجار ، و « خرير » للصوت الذي يحدث عن انسياب المياه وما

---

(1) سوية الواقعة الآية 59 .

(2) سورة الواقعة الآية 47 .

(3) سورة الانبياء الآية 62 .

(4) ابراهيم أنيس ، دلالة الألفاظ (القاهرة 1958 م) 75 ، عن : Lanyuage: J Vendryes, P. 237 .

(5) إبراهيم انيس ، دلالة الألفاظ (القاهرة 1958) -75 عن :

(6) ويطلق عليها باللغة الانجليزية ANOMATOPOETIC

شابهها . ولعل هذا يؤ يد بعض التفسيرات حول نشأة اللغة ، الذي يذهب الى أن الصلة بين الألفاظ ودلالاتها قائم على أن اللغات بوجه عام تؤ ثر التعبير عن الأشياء بوساطة ألفاظ أثرها في الآذان يشبه أثر تلك الأشياء فيها(1) ، أي أنها نشأت في الأصل محاكاة لأصوات الطبيعة . وقد قام بعض المتخصصين المعاصرين بعدّة دراسات اتضح له منها ان الكسرة أو ياء المدّ توحي في كثير من لغات العالم بصغر الحجم أو قرب المسافة ، ولهذا جاءت الياء في اللغة العربية علامة تصغير ، كما اتضح له منها أن حروف التفخيم توحي بضخامة الحجم (2) .

***

ولو رجعنا الى تراثنا اللغوى والبلاغي والنقدي لوجدناه قد التفت الى هذه الظاهرة وامتلأ بالاشارات والايضاحات الكافية للكشف عنها .

فقد التفت اللغويون والبلاغيون الى هذه الظاهرة ، بما ينسجم وما أكدته الدراسات التي أشرنا الى طرف منها في هذا المجال . فقد أكدوا على الربط بين ايقاع اللفظ ومدلوله وصوره الايحائية ، وان كان الاحساس بهذه الظاهرة لم يكن مقصوراً على العلماء المتخصصين ، بل تعداهم الى غيرهم . فقد روى السيوطي في المزهر ، أن أحدهم كان يدّعي معرفة دلالة الألفاظ على معانيها من وقع جرسها ، « فسُئل ما مسمى » اذ غاغ « ، وهو بالفارسية الحجر ، فقال أجد فيه يبساً شديداً ، وأراه الحجر »(3) ، وقد أسهب علماء اللغة في بيان هذه الظاهرة . فابن جني في الخصائص وهو يتحدث عما سماه « الاشتقاق الأكبر » يخلص الى أنّ أيّ مجموعة من الحروف تدخل في بناء لفظة من الألفاظ ، تحمل دلالة ايحائية عامة مهما قلبت أو غيّر ترتيبها ، ويضرب على ذلك مثلاً مادة (ج ب ر) فهي أين وقعت تستعمل للدلالة على القوة والشدة ، فتقول : « جبرت العظم والفقير اذا قويتهما وشددت منهما ، والجبر : الملك لقوته وتقويته لغيره ، ومنها : رجل مجرّب ، اذا جرسته الأمور ونجّذته ، فقويت مُنّته واشتدت شكيمته . . ومنه البرج لقوته في نفسه وقوة ما يليه به »(4) ، فجرس هذه الحروف الثلاثة مجتمعة ـ فيما استنتجه من الاستقراء ـ يوحي دائماً بدلالة القوة والشدة ، مهما قلبتها وغيّرت ترتيبها . ويذهب ابن جنى الى أبعد من هذا حينما يرى : ان الكلمات وان اختلفت في أصولها من حيث كون بعضها ثلاثية والأخرى رباعية ، فان مجرّد اشتراكها في الحروف الثلاثة الأولى منها ، يؤ دي الى

---

(1) دلالة الالفاظ64 ، عن Language its Nature, Development Origtmo Chapter, XX

(2) دلالة الألفاظ ، 86 وابراهيم انيس ، اللهجات العربية (دار الفكر العربي بدون تاريخ) 81 .

(3) السيوطي المزهر (دار احياء الكتب العربية ، القاهرة ، بدون تاريخ) 47/1 .

(4) ابن جنى ، الخصائص (دار الكتب المصرية 1955 م) 135/2 .

الاشتراك في الدلالة [1] . ولعلّ ابن فارس كان متأثراً بابن جنى في معالجته للصلات بين الألفاظ من حيث جرسها المركب من أصوات حروفها ، وبين دلالاتها المعنوية الخاصة ، في معجمه الذي سماه « مقاييس اللغة » . من ذلك محاولته تلمس الصلة المشتركة بين معاني الصور التي يمكن أن تنشأ من مادة « م ر ض » بتغيير مواقع حروفها نحو : مرض ، روض ، ضرم ، ضمر ، رضم ، ومضر [2] . وقد التفت بعض الباحثون المعاصرين الى أن هؤلاء الاشتقاقين من امثال ابن جني وابن فارس قد اقتبسوا فكرة الربط بين الألفاظ ودلالاتها مع تقلّبات أصولها من صاحب العين وصاحب الجمهرة [3] .

ولم تقتصر معالجة اللغويين لهذه الظاهرة على الربط بين ايقاع اللفظة من حيث مادة حروفها وبين دلالتها المعنوية والايحائية ، بل تعدته الى الربط بين الصيغة وما لها من دلالة ايحائية معنوية ، بصرف النظر عن طبيعة الأصوات التي تركبت منها فقد التفتوا الى أن لكل صيغة من صيغ الزيادة دلالة معنوية ايحائية عامة تختلف عما للآخر ، من ذلك ما أشار اليه ابن جني من أن صيغة « فعلان » تدل على الاضطراب والحركة ، وصيغة « استفعل » تدل في أكثر الأمر على الطلب ، والفعللة تفيد التكرير مثل صرصر الجندب أي كرر في تصويته ، والفعلي تفيد السرعة مثل الجمزي [4] . وقد صرح بنقل هذا عن سيبويه [5] .

أما البلاغيون فقد عبروا عن احساسهم بالدلالة الايحائية للجرس اللفظي ، بأن ربطوا بينها وبين شخوص حية . فقد تخيلوا الصور الايحائية التي يحدثها في نفوسهم ايقاع جرس اللفظة بما يتناسب والطبيعة النغمية له من الأشخاص ، ما دامت الألفاظ تجري من السمع مجرى الصور من البصر . يقول ابن الأثير : « فالألفاظ الجزلة تتخيل في السمع كأشخاص عليها مهابة ووقار . والألفاظ الرقيقة تتخيل كأشخاص ذوى دماثة ولين أخلاق ، ولطافة مزاج » [6] وعلى هذا الأساس شبهوا ألفاظ أبي تمام بالفرسان المقاتلين ، والفاظ البحتري بالغيد الحسان [7] . لأن الأول قد أكثر من استعمال الألفاظ ذات الجرس القوي الضخم ، بينما أكثر الثاني من استعمال ذات الجرس الناعم الهادىء . فالجرس

---

(1) المصدر السابق 2/44-45-134-136-145 .

(2) ابن فارس ، مقاييس اللغة (القاهرة ، الجزء الثاني 1366 هـ والثالث 1368 هـ والخامس 1369 هـ) 2/401-440 و 3/371، 396 و 5/311، 331 .

(3) دلالة الألفاظ 63 .

(4) ابن جنى 2 / 152-168 .

(5) المصدر السابق 2/152 .

(6) ابن الأثير 1/252 .

(7) ابن الأثير 1/252 .

يوحي في نفس المتلقي تخييل صور ذهنية تناسب ايقاعه ، وتشيع في نفسه جواً نفسياً معيناً . والبلاغيون التراثيون قد عبروا عن هذه الظاهرة بتجسيدهم الصورة التي يوحيها جرس اللفظة بشخوص حية تتناسب والجو الموسيقيّ النفسيّ الذي يحدثه ايقاع الجرس .

ومن الطبيعي أن تختلف الدلالة التصويرية الايحائية للألفاظ عند المبدع والمتلقي على السواء ، باختلاف الاطار الذوقي العام ، والخبرات المكتسبة الخاصة عن كل منها عند كل منهما ، وهذا ما سنتعرض اليه عند حديثنا عن القيم التصويرية .

***

الموسيقى الخارجية :

مثلما تحدث البلاغيون والنقاد عن جرس اللفظة المفردة وموسيقاها الداخلية ، عالجوا الموسيقى الخارجية للألفاظ حينما تتألف منها فقرة فنية ، أو بيت شعري .

لقد بالغ البلاغيون في بيان قيمة الموسيقى الخارجية والايقاع العام للألفاظ المركبة ، وفي التأثير الذي تحدثه في النفس ، من حيث اثارة الانفعال المناسب فيها . ومن هنا نجدهم يعتبرون الوزن في الشعر من أهم مقوماته وأولاها به خصوصية ، لما له من تأثير في اثارة الانفعال واحداث التخييل المناسب ، وان لم يكن هو - في نظرهم - كل مقومات الشعر . يقول ابن طباطبا العلوي : « وللشعر الموزون ايقاع يطرب الفهم لصوابه وما يرد عليه من حسن تركيبه واعتدال اجزائه . فاذا اجتمع للفهم مع صحة وزن الشعر صحة المعنى ، وعذوبة اللفظ ، فصفا مسموعهُ ومعقوله من الكدر ، تم قبوله واشتماله عليه »(1) وانما كان للايقاع الشعري العام مثل هذا الأثر في النفس ، من حيث قدرته على اثارة الانفعال المناسب ، واحداث الاستجابة المطلوبة لاتخاذ الموقف المراد من التجربة الشعرية ، لأنه يساعد على احداث التخييل اللازم لاثارة انفعال النفس . وهذه حقيقة أدركها البلاغيون القدامى ، وأحسوا بها ، من أمثال ابن طباطبا العلوي وأبي هلال العسكري ، وأن لم يجلياها تماماً ، فابن طباطبا أحس بما للايقاع الشعري من دور مهم في اثارة الانفعال المناسب في النفس ، لدرجة أنه يستطيع أن يسل السخائم ، ويحل العقد ويشجع الجبان ، لا سيما اذا كان الشاعر ماهراً في اختيار الصورة الفنية الموحية التي تتناسب وحركة الايقاع (2) ، وعلى هذا فان الشعر الذي تكون هذه صفاته ، يكون تأثيره في النفس كما يرى : « أنفذ من السحر ، وأخفي دبيبا من الرقي ، وأشد اطراباً من

(1) ابن طباطبا العلوي 15 .
(2) المصدر السابق 16 .

الغناء . . وكان كالخمر في لطف دبيبه والهائه وهزه واثارته »[1] .

أما أبو هلال العسكري الذي استفاد كثيراً من ابن طباطبا ، فقد كان أقرب منه الى بيان دور الايقاع العام للشعر في احداث التخييل المناسب ، والمساعدة في بناء التصوير الفني المؤثر . فهو يرى أن الألحان ـ وهي أهنأ اللذات في نظره : « اذا سمعها ذوو القرائح الصافية والأنفس اللطيفة لا تتهيأ صنعتها الا على كل منظوم من الشعر ، فهو لها بمنزلة المادة القابلة لصورها الشريفة »[2] . فتنزيله الايقاع الشعري العام منزلة المادة القابلة للصور التي ترسمها تلك الألحان في ذهن المتلقي ، لا يدل من وجهة نظرنا على احساسه بما للايقاع من دور في اثارة التخييل المناسب ومساعدة الصور الشعرية على آداء دورها في التأثير والتأثر فحسب ، وانما يدل أيضاً على احساسه بأن لكل صورة من الصور الشعرية بما لها من دلالة ايحائية ، ايقاعاً خاصاً يناسبها ويتمشى مع حركة الشحنة الشعورية التي تحملها ، حتى يكون بمنزلة المادة القابلة لها . وهذه ظاهرة التفت اليها البلاغيون أيضاً وسنعرض لها عما قليل . بيد أن الرئيس ابن سينا كان صريحاً في الاشارة الى ما للايقاع من دور في احداث التخييل الشعري اللازم ، في غير موضع من كتبه . من ذلك قوله في تعديد الأمور التي تجعل القول مخيلاً : « والأمور التي تجعل القول مخيلاً : منها أمور تتعلق بزمان القول وعدد زمانه وهو الوزن »[3] . فالوزن اذن من جملة الأمور التي تساعد على احداث التخييل المناسب . وقد استفاد منه حازم القرطاجني فأشار الى أنّ المقاصد والأعراض الشعرية يجب أن تحاكي بما يناسبها من الأوزان حتى تكون صورها الشعرية أكثر قدرة على احداث التخييل المناسب[4] . كما ربط حازم في موضع آخر من كتابه « منهاج البلغاء » ربطا وثيقاً بين الايقاع الشعري العام وحسن التخييل ، حيث قال : « الشعر كلام موزون مقفى من شأنه أن يحبّب الى النفس ما قصد تحبيبه اليها ، ويكره اليها ما قصد تكريهه ، لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه ، بما يتضمن من حسن تخييل »[5] ، وطبيعي أن لا يغفل حازم ما للتصوير الفني وحسن المحاكاة من دور فعال في احداث التخييل المناسب بالاشتراك مع الايقاع العام[6] . وقد صرّح حازم بنقل ذلك عن ابن سينا ، حينما قال : « وهذا الذي ذكرته من تخييل الأعراض بالأوزان ، قد نبّه عليه ابن سينا في غير موضع من كتبه »[7] .

---

(1) المصدر السابق ، الصفحة نفسها .

(2) أبو هلال العسكري 132 .

(3) ارسطو ، فن الشعر ، ترجمة عبد الرحمن بدوي مع الترجمة العربية القديمة (القاهرة 1953 م) ، 163 وابن سينا ، الشفاء القسم الخاص بالخطابة (القاهرة 1954) -197 -198 وحازم القرطاجني 266 .

(4) حازم القرطاجني 266 .

(5) حازم القرطاجني 71 .

(6) المصدر السابق ، الصفحة نفسها . (7) المصدر السابق 266 .

ولما كان الايقاع الشعري معبراً عن حركة النفس الشعورية ، وشحنتها الوجدانية ، وانفعالاتها النفسية ، وجب أن يكون لكل تجربة شعرية ايقاع خاص يتمشى معها ، ويكون اكثر انسجاماً معها من غيرها . وقد التفت البلاغيون والنقاد الى هذه الظاهرة النفسية الشعورية الفطرية . وقد أشرنا قبل قليل الى أن أبا هلال العسكري قد التفت اليها وعبّر عنها تعبيراً مناسباً حينما اعتبر الأوزان الشعرية بمنزلة المادة القابلة للصور الذهنية التي ترسمها (1) وهذا يعني أنه اعتبر الألحان الشعرية أوعية للشحنات الشعورية الوجدانية ، ولا بد والحالة هذه ، أن يكون الوعاء منسجماً مع ما يودع فيه وملائماً لما يعرض من خلاله ، ولما كانت الشحنات الشعورية تختلف باختلاف الانفعالات والأشخاص والمقاصد والأغراض ، لزم من ذلك أن تختلف الأوزان بحسب اختلافها ، وان يكون كلا منها يلائم بعض تلك الشحنات دون الأخرى . ومن هنا نجد حازماً يلفت نظرنا الى الطبيعة الايقاعية الخاصة بكل وزن من أوزان الشعر ، والمناخ النفسي الذي يعبر عنه ويوحي به ، فيقول : « وأوزان الشعر منها سبط ، ومنها جعد ، ومنها ليّن ، ومنها شديد ، ومنها متوسطات بين السباطة والجعودة ، وبين الشدّة واللين وهي أحسنها » (2) .

وبناء عليه « فالعروض الطويل تجد فيه أبداً بهاء وقوة . وتجد للبسيط سباطة وطلاوة ، وتجد للكامل جزالة وحسن اطراد ، وللخفيف جزالة ورشاقة ، وللمتقارب سباطة وسهولة ، وللمديد رقة ولينا مع رشاقة ، وللرمل ليناً وسهولة » (3) وهكذا « ولما كانت أغراض الشعر شتى وكان منها ما يقصد به الجد والرصانة وما يقصد به الهزل والرشاقة ، ومنها ما يقصد به البهاء والتفخيم وما يقصد به الصغار والتحقير ، وجب أن تحاكي تلك المقاصد بما يناسبها من الأوزان ويخيّلها للنفوس . فاذا قصد الشاعر الفخر حاكى غرضه بالأوزان الفخمة الباهية الرصينة ، واذا قصد في موضع قصدا هزلياً أو استخفافياً وقصد تحقير شيء أو العبث به حاكى ذلك بما يقابله من الأوزان الطائشة القليلة البهاء ، وكذلك في كل مقصد » (4) فمثلاً « لما في المديد والرمل من اللين كانا أليق بالرثاء وما جرى مجراه منهما بغير ذلك من أغراض الشعر » (5) ويشير حازم الى انّ شعراء اليونانيين كانوا يلتزمون لكل غرض وزناً يليق به ولا يتعدونه فيه الى غيره (6) مما يدل على اطلاعه على ذلك واستفادته منه . كما نجد بعض الاشارة الى هذه الظاهرة مع عدم وضوح الرؤ ية عند

---

(1) أبو هلال العسكري 144 .

(2) حازم القرطاجني 260 .

(3) حازم القرطاجني 269 .

(4) المصدر السابق 266 .

(5) المصدر السابق 269 .

(6) المصدر السابق : 266 .

ابن العميد حينما أشار الى أنّ في المديد لينا وضعفاً ، وانّ الشعر الذي يأتـي عليه يكون ضعيفاً غالباً (1) .

والذي أميل اليه ، ان الأوزان المختلفة التي تتألف منها بحـور الشعـر لا تتبـع أغراض الشعر من مديح أو هجاء ، أو تهنئة أو رثاء ، بحيث يناسب كل منها غرضاً معيناً دون الأخر ، بقدر ما تكون تابعة للحالة الانفعالية للشاعر ودرجة توتـره النفسيّ حـين العملية الابداعية .

فاذا كان توتر الشاعر النفسي معتدلا ، وحالته الشعورية الانفعـالية متزنـة ، فان شعره في الغالب يأتي على البحور الطويلـة التـي تكون أكثـر انسجامـاً مع تلك الحالـة الشعورية حيث تنساب العاطفية مع ايقاعاتها انسياباً ، سواء كان الغـرض من الشعـر مدحاً أم هجاء ، تهنئة أم رثاء أم غير ذلك .

أما اذا كان توتر الشاعر النفسي حاداً وانفعاله شديداً حين العملية الابداعية ، فان ذبذبات حركته الشعورية المحتدمة المتأججة المتلاحقة ، تكون أكثر انسجاماً مع البحور الشعرية ذات الايقاع القصير السريع ، سواء كان انفعال الشاعر وتوتره النفسي ناشئا عن حزن أو فرح ، طمع أو وفاء أو غير ذلك .

ومما يؤ يد ما نذهب اليه اننا نجد الشاعر نفسه ـ أي شاعر كان ـ قد ينظم قصيدة في المديح وأخرى في الهجاء على بحر واحد ، ويندر أن نجد بحراً شعرياً عروضياً الا ونظم عليه الشعراء في أغراض شعرية مختلفة متباينة .

***

التوازي والتوازن في الايقاع القولي العام :

ان التوازي والتوازن في الايقاع القولي العربي ، ظاهرة تسم فن القول شعراً ونثرا بشكل لافت . ونعني بالتوازن ، تعادل فقـرات الـكلام وجملـه كما في النثـر المزدوج أو شطري البيت الواحد ، من حيث الايقاع والوزن ، أما التـوازي فهـو أن يستمـر هذا التوازن في النص كله ، كالذي نجده في القصيدة الشعرية ، حيث يتكرر ايقاع كل شطر منها في كل بيت منها ويستمر حتى نهايتها ، بحيث يكون الجناح الأيمن من القصيدة يوازي جناحها الأيسر من حيث الوزن والايقاع .

وقد آثر شعراء العرب وكتابهم الايقاع المتعادل والتزموه ، كما أكد عليه البلاغيون والنقاد وأشاروا الى أهميتـه ودوره النفسيّ من خلال وجهـة نظرهم . وتقتـرن بالايقـاع

(1) المصدر السابق : 268 هـ 1 .

المتوازن في الفن القولي العربي ، ظاهرة أخرى ، وهي تكرار الوحدة الايقاعية ، أو الوحدات الايقاعية في الفقرتين أو الفقرات الموقّعة المتعادلة ، أو في أبيات القصيدة الواحدة .

***

أما في مجال النثر فتتمثل ظاهرة التوازن والتكرار في الايقاع القولي العربي ، في الكلام المزدوج والمسجوع والمجنّس ، وقد تعرض البلاغيون لها فيما سموه المحسنات اللفظية من علم البديع .

فالكلام المسجوع هو الذي تتفق فيه آخر الكلمتين اللتين بهما تكمل القرينتان ـ أي الفقرتان ـ وزناً ولفظا في الحرف الأخير(1) وكثيراً ما يقرنون الحديث عنه بالحديث عن الازدواج (2) الذي يعنون به تعادل فقرات الجمل مع بعضها البعض واستواءها (3) ، كما في قوله تعالى : « لستم بآخذيه الا أن تغمضوا فيه » (4) . وتبدو ظاهرة توازن ايقاع الفقر المسجوعة وتوازيها وتكرارها بارزة في السجع . وكثيراً ما يرادفون بين التوازن والتعادل . وبلغ من اهتمام البلاغيين بهذه الظاهرة أن ذهبوا الى أن أفضل أنواع السجع ما توازي جزءاه وتعادلا (5) . يقول أبو هلال العسكري : « والسجع على وجوه : منها أن يكون الجزءان متوازيين متعادلين ، لا يزيد أحدهما على الآخر اتفاق الفواصل على حرف بعينه ، وهو كقول الاعرابي : سنة جردت ، وحال جهدت ، وأيد جمدت ، فرحم الله من رحم ، فأقرض من لا يظلم . فهذه الأجزاء متساوية لا زيادة فيها ولا نقصان ، والفواصل على حرف واحد ، . . ومنها أن يكون ألفاظ الجزأين المزدوجين مسجوعة ، فيكون الكلام سجعاً في سجع ، وهو مثل قول البصير : حتى عاد تعريضك تصريحاً ، وتمريضك تصحيحاً . فالتعريض والتمريض سجع ، والتصريح والتصحيح سجع آخر ، فهو سجع في سجع » (6) . فأبو هلال العسكري اذن يؤكد على توازن فقرات الجمل المسجوعة المزدوجة ، ويرادف بين التوازن والتعادل ، مما يدل على أنهم يعنون منه ما يعنون من التوازن الايقاعي ، فالتوازن والتعادل الايقاعي هو العنصر الجوهري في السجع ، وليس اتحاد الفقرتين في حرف الفاصلة ، ولهذا فان أبا هلال يرى أنه في حالة تعذر مجيء فواصل السجعات على حرف واحد فانه يجب أن تكون تلك الفواصل على زنة

---

(1) ابن الزملكان ، التبيان في علم البيان (بغداد 1964 م) 178 .

(2) أبو هلال العسكري 266 .

(3) يحيى بن حمزة العلوي ، الطراز (المقتطف بمصر 1914 م) 2/365 .

(4) سورة البقرة الآية 267 ، أبو هلال العسكري 266 .

(5) قدامة بن جعفر ، جواهر الألفاظ ، (القاهرة 1932 م) ، 3 وأبو هلال العسكري 268 وابن الأثير 1 / 333 .

(6) أبو هلال العسكري 268 - 269 .

واحدة حتى يتحقق « التعادل والتوازن »[1] ، فان لم يتحقق التوازن والتعادل في الايقاع العام للفقرات المسجوعة ، فان الكلام حينئذ لا يكون سجعاً وان اتحدت فواصل الجمل المزدوجة في الحرف الأخير وانما يسمى حطرفاً »[2] . وبلغ من اهتمام البلاغيين بهذه الظاهرة ، ان مالوا الى تفضيل توازن كل لفظة من الفاظ الفقرة المسجوعة مع ما يقابلها من الفاظ الجملة الأخرى ، فان اتفقت مع ذلك على الحرف الأخير منها سمي الكلام مرصعاً[3] ، وانما سمي كذلك اشتقاقاً من ترصيع العقد ، لشبهه به وذاك ـ كما يقول ابن الأثير : « أن يكون في أحد جانبي العقد من اللآلىء مثل ما في الجانب الآخر ، وكذلك نجعل هذا في الألفاظ المنثورة من الأسجاع ، وهو أن تكون كل لفظة من ألفاظ الفصل الأول مساوية لكل لفظة من الفاظ الفصل الثاني في الوزن والقافية »[4] ، من ذلك ما قاله الحريري في مقاماته : « فهو يطبع الأسجاع بجواهر لفظه ، ويقرع الأسماع بزواجر وعظه »[5] فقد جاءت كل لفظة من الفاظ الفقرتين تعادل وتوازن ما يقابلها من الألفاظ في الفقرة الثانية وتشترك معها في الحرف الأخير . فـ « يطبع توازي يقرع » والأسجاع بلا زاء الأسماع ، وجواهر بازاء زواجر ، ولفظه بازاء وعظه »[6] . واذا وقع السجع في الشعر سمي ترصيعاً ، نحو قول بعضهم[7] :

فمكارم أوليتها متبرعا وجرائم ألفيتها متورعا

فمكارم بازاء جرائم وأوليتها بازاء ألفيتها ومتبرعاً بازاء متورعا . وهكذا يكون التوازن الايقاعي الذي يسم الفن القولي العربي ، وبلغ من ايثار البلاغيين والنقاد القدامى لهذا اللون من الايقاع القولي العام ، أن اعتبر قدامة بن جعفر هذا اللون من أفضل أنواع السجع ، لا لسبب الا لأن كل جزأين متواليين منه يكون لهما جزءان متقابلان يوافقانهما في الوزن ومقاطع السجع[8] ولهذا فانهم سموا الكلام الذي يكون ما في احدى فقرتيه أو أكثره موازناً ومعادلا من حيث الايقاع لما في الأخرى ، مع عدم اتفاق

---

(1) المصدر السابق 270 .

(2) ابن الزملكان 178 يحيى بن حمزة العلوي ، 3 / 19 .

(3) أبو هلال العسكري 271 - 390 وابن الأثير 1 / 361 والسكاكي ، مفتاح العلوم (مصر 1937) ، 203 والخطيب القزويني ، التلخيص (القاهرة ، مطبعة السنة المحمدية ، بدون تاريخ) 398 ، يحيى بن حمزة العلوي ، 2 / 373 .

(4) ابن الأثير 1 / 361 .

(5) اسامة بن منقذ ، البديع في نقد الشعر « القاهرة 1960 » ، 116 وابن الأثير 1 / 362 ، الخطيب القزويني 398 ويحيى بن حمزة العلوي 2 / 379 .

(6) ابن الأثير 1 / 362 .

(7) المصدر السابق الصفحة نفسها .

(8) جواهر الألفاظ 3 .

الألفاظ في الاعجاز ، سموه « موازنة » (1) ، نحو قوله تعالى : « ونمارق مصفوفة وزاربي مبثوثة » (2) ، أو قول ذي الرمة :

استحدث الركب عن اشياعهم خبرا   أم راجع القلب من أطرابه طرب

يقول ابن رشيق : « استحدث الركب ، موازن لقوله ، أم راجع القلب ، وقوله : عن أشياعهم خبرا ، موازن لقوله : من أطرابه طرب، وكذلك الركب موازن للقلب ، وعن موازن لـ من ، وأشياعهم موازن ولاطرابه، وخبرا موازن للقلب» (3) وقد اعتبر البلاغيون العنصر الجوهري للكلام المسجوع هو توازن فقراته قبل اتحادها في الحرف الأخير ، ولهذا نجد ابن الأثير في تعليقه على قوله (ص) : « ارجعن مأزورات غير مأجورات » يقول « : وانما أراد ـ موزورات ـ من الوزر ، فقال ـ مأزورات مكان مأجورات ـ طلباً للتوازن والسجع (4) » ومن هنا اعتبر ابن الأثير ؛ « انّ الأصل في السجع انما هو الاعتدال في مقاطع الكلام » (5) ، وللسبب نفسه نجد العلوي صاحب الطراز يكاد يكرر قول ابن الأثير نفسه ، فيقول : « ان المقصود بالسجع في الكلام انما هو اعتدال مقاطعه وجريه على أسلوب متفق » (6) .

وذهب البلاغيون في تفسير ميل العرب الى الايقاع القولي المتوازن ، الى أنّ النفس بطبيعتها تميل اليه ، وانه يقع منها موقع الاستحسان ، وتتشوق اليه . يقول ابن الأثير : « واذا كانت مقاطع الكلام معتدلة ، وقعت من النفس موقع الاستحسان وهذا لا مراء فيه لوضوحه » (7) ، وذلك فيما يرى لأن الاعتدال : « مطلوب في جميع الأشياء والنفس تميل اليه بالطبع » (8) ، أو هو كما يرى العلوي : « مقصد من مقاصد العقلاء يميل اليه الطبع وتتشوق اليه النفس » (9) ، ويرى بعض النقاد المعاصرين ان المنشأ النفسي لميل العرب للايقاع المتوازن وشيوعه في الفن القولي العربي بشكل لافت ، انما هو التركيب النفسي

(1) ابن الأثير 1 / 377 والخطيب القزويني 404 والعلوي يحيى بن حمزة 3 / 38 .
(2) سورة الغاشية الآية 15 / 161 .
(3) ابن رشيق 2 / 20 .
(4) ابن الأثير 1 / 274 .
(5) المصدر السابق 1 / 275 .
(6) العلوي ، يحيى بن حمزة 3 / 12 .
(7) ابن الأثير 1 / 378 .
(8) المصدر السابق 1 / 275 .
(9) العلوي (يحيى بن حمزة) 3 / 21 . وهذا الذي ذهب اليه ابن الأثير والعلوي صاحب الطراز انما هو حقيقة ثابتة في علم النفس الموسيقي ، اذ ذهب إلى أن هناك ميل غريزي نحو الايقاع الموسيقي المنظم وتشعر النفس معه بالرضا . موسيقى الشعر 11 .

للشخصية العربية القديمة التي طبعتها حياة الصحراء الرتيبة ، اذ لا جديد في مشاهدها التي تتكرر كل يوم ، فأثر ذلك في ذوقها وحسها ، حتى انطبع في فنها[1] ، وهذا التفسير الذي ذهب اليه الناقد المعاصر وان كان لا يخلو من بعد نفسي فانه تفسير يعتمد على البيئة الطبيعية للعرب الجاهلين ، على حين أنّ تفسير البلاغيين القدامى تفسير نفسي بالدرجة الأولى فقد ذهبوا الى أن الفقرات المزدوجة المسجوعة ، اذا اختلف توازن ايقاع كل منها مع الأخرى ، من حيث الطول في بعضها والقصر في البعض الآخر ، فان السجع لا يكون حينئذ مقبولا ، ويذهب حسنه ، لا سيما اذا كانت الأولى الطويلة والثانية هي القصيرة . وذلك ، لأن النفس عندما تسمع ايقاع الفصل الأول من الفقرة المزدوجة المسجوعة ، تتوقع ايقاعاً مماثلاً يوازنه ويعادله ويساويه في الفصل الثاني منها ، فاذا قصر عنه ، فانها ستبقى تتطلع الى ما يشبع حسها ويكمل توازن ايقاع الفصل الثاني مع الأول ، وعندما لا تجد ذلك ، فانها ستشعر بالنقص ، فتكون كمن يريد الانتهاء الى غاية فيعثر دونها . من ذلك ما ذهب اليه ابن الأثير في بيان عدم ميل النفس للكلام المسجوع غير المتوازنة فقراته ايقاعاً ، حيث قال مفسراً هذه الظاهرة : « لأن السمع قد استوفى أمده من الفصل الأول بحكم طوله ، ثم يجيء الفصل الثاني قصيراً عن الأول ، فيكون كالشيء المبتور ، فيبقى الانسان عند سماعه ، كمن يريد الانتهاء الى غاية فيعثر دونها »[2] .

ولما كان اتفاق الفاظ الفقرات المسجوعة في الوزن الايقاعي ، لا سيما الأخيرة منها ، مع اتفاقها على الحرف الأخير ، يتيح للكلام ركيزة نغمية تتكرر من وقت لآخر فتحدث توازناً موسيقياً فيه ، وهو نفس ما تفعله القوافي في الشعر ، فقد ذهب البلاغيون القدامى الى أنّ الأسجاع في النثر كالقوافي في الشعر[3] .

كما يبدو ولع العرب بتكرار الايقاع المتوازن في الفن القولي وشغفهم به ، فيما سموه « الجناس » وحقيقته عندهم « أن يكون اللفظ واحداً والمعنى مختلفاً »[4] فهو قائم على تكرار اللفظة بوزنها وحروفها وايقاعها . ويرى البلاغيون أنّ خير أنواعه ما « تتساوى حروف الفاظه في تركيبها ووزنها »[5] نحو قوله تعالى :

« ويوم تقوم الساعة يقسم المجرمون ما لبثوا غير ساعة »[6] . وكثيراً ما يحتال الشاعر

---

(1) أحمد أمين ، فجر الاسلام (القاهرة 1945) 45 وما بعدها ، وعز الدين اسماعيل ، الأسس الجمالية في النقد العربي (دار الفكر العربي 1974) ، 272 .

(2) ابن الأثير 1 / 33 .

(3) قدامة بن جعفر ، نقد الشعر (القاهرة 1963) 60 ، السكاكي 203 والخطيب القزويني 397 .

(4) ابن الأثير 1 / 342 .

(5) المصدر السابق 1 / 343 .

(6) سورة الروم الآية 55 .

أو الكاتب على احدى اللفظتين اذا نقصت عن الأخرى في بعض حروفها فيضم اليها الحرف الفائت منها في لفظة أخرى لتعادل نظيرتها ، ويسمى البلاغيون مثل هذا الجناس « المرفو »[1] نحو قول البستي[2] :

فهمت كتابك يا سيدي   فهمت ولا عجب أن أهيما

كما تظهر عنايتهم بتكرار النغم الايقاعي فيما سموه « رد الاعجاز على الصدور »[3] ، نحو قول الشاعر :

تمتع من شميم عرار نجد   فما بعد العشية من عرار

حيث نجد العناية موجهة الى ترديد النغم الايقاعي بنفسه ، وما يتبع ذلك من موسيقى تطرب لها نفس العربي وتستمتع بها أذنه .

ولما كان الايقاع المتوازن المنسجم بشد النفس اليه ، ويشوقها ويجعلها اكثر قبولاً للفن القولي المتوفر عليه ، عن طريق خلق جو نفسيّ موسيقيّ ، تنساب معه النفس وتشعر بالراحة والطرب ، ولما كان قادراً على تنظيم حركتها الشعورية وفق ذبذبات ايقاعه ، فمن الطبيعيّ اذن أن يكون الفن القولي الموقع ، أسهل حفظاً وأثبت في الذهن من غيره . وقد التفت البلاغيون والنقاد القدامى الى هذه الظاهرة النفسية ، وهم يعللون ميلهم الى مثل هذا اللون من الفن القولي . يقول الجاحظ : « وقيل لعبد الصمد بن المعذل بن عيسى الرقاشي ، لِمَ تؤثر السجع على المنثور ، وتلزم نفسك القوافي واقامة الوزن ؟ قال : انّ كلامي لو كنت لا آمل فيه إلاّ سماع الشاهد لقلّ خلافي عليك ولكني أريد الغائب والحاضر ، والراهن والغابر ، فالحفظ اليه أسرع والآذان لسماعه أنشط ، وهو أحَقّ بالتقييد وبقلة التفلّت . وما تكلمت به العرب من جيد المنثور أكثر مما تكلمت به من جيد الموزون ، فلم يحفظ من المنثور عشره ، ولا ضاع من الموزون عشره »[4] ، فعبد الصمد بن المعَذّل فيما روى الجاحظ عنه ، لا يكتفي بالاشارة الى هذه الظاهرة فحسب ، وانما يذهب الى التماس الدليل على صحتها ، فيضع أمامنا حقيقة أنّ ما تكلمت به العرب من جيد المنثور اكثر مما تكلّمت به من جيد الموزون ، ومع ذلك « فلم يحفظ من المنثور عشره ، ولا ضاع من الموزون عشرهُ »[5] ، ولم ينفرد الجاحظ بالاشارة الى هذه الظاهرة النفسية ، والكشف عما للايقاع والوزن في الفن القولي من دور فعال في شد النفس الى

---

(1) أحمد الهاشمي ، جواهر البلاغة (المكتبة التجارية بمصر1960 ، 401 والعلوي يحيى بن حمزة 2 / 361 .

(2) انظر البيت عند العلوي ، يحي بن حمزة 2 / 361 .

(3) أبو هلال العسكري 400 - 403 والسكاكي ، 203 والخطيب القزويني 393 والعلوي يحيى بن حمزة 2 / 291 - 397 .

(4) البيان والتبيين 1 / 278 .

(5) المصدر السابق ، الصفحة نفسها .

النص ، وتيسير حفظها إيّـاه ، وانما شاركه في ذلك أيضاً ابن سينا في خطابته حيث يقول : « وبالجملة فان المُسجّـع والمُعطّـف والموزون أقرب الى أن يثبت في الذكر من غـيره من الكلام »(1) .

---

(1) الشفاء ، الخطابة ، 227 .



الفصل الثاني

« القيم اللفظية »



يرتبط الحديث عن القيم اللفظية وأبعادها النفسية عند البلاغيين بحديثهم عن مسألة « اللفظ والمعنى » . وان انعام النظر فيما كتبوه حولها يكشف عن عدم فصلهم بين اللفظ والمعنى أو الشكل والمضمون ، بل هما يشكلان في نظرهما جسداً عضوياً مترابطاً . فالجاحظ ينقل أنّ من حق المعنى « أن يكون الاسم له طبقاً وتلك الحال له وفقاً ، ويكون الاسم لا فاضلاً ولا مفضولاً ولا مقصراً »(1) ، وانّ الكلام البليغ القادر على أداء دوره في ايصال التجربة الشعورية هو الذي يكون « معناه في طبقة لفظه ، ولم يكن لفظه الى سمعك ، بأسرع من معناه الى قلبك »(2) . ولو عبرنا الجاحظ الى ابن طباطبا ، لوجدناه أكثر صراحة وايضاحاً للوحدة العضوية بين الشكل والمضمون ، حيث يقول : « ان للكلام الواحد جسداً وروحاً ، فجسده النطق وروحه معناه »(3) وقريب من هذا ما ذكره ابن رشيق القيرواني في عمدته(4) . بيد أن النظرة العجلى الى ما كتبوه في هذا الشأن قد توحي بتفريقهم بين اللفظ والمعنى . وانما قد يتبادر هذا الى الذهن ، لأنّ بعضهم ركّز على تجلية الخصائص الشكلية الخارجية للألفاظ ، أكثر من دلالاتها المعنوية والتركيبية ، بينما البعض الآخر على عكس ذلك .

ويتمثل الفريق الأول في جمهرة البلاغيين والنقاد القدامى ، وفي طليعتهم أبو هلال العسكري وابن رشيق وابن الأثير . يقول أبو هلال : « وليس الشأن في ايراد المعاني ، لأن المعاني يعرفها العربي والعجمي والقروي والبدوي ، وانما هو في جودة اللفظ وصفائه ، وحسنه وبهائه ، ونزاهته ونقائه ، وكثرة طلاوته ودمائته ، مع صحة السبك والتركيب ، والخلوّ من أود النظم والتأليف . وليس يطلب من المعنى الا أن يكون صواباً ، ولا يقنع من اللفظ بذلك حتى يكون على ما وصفناه من نعوته التي تقدمت(5) ، فهو في هذا النص يبدو مركزاً على أهمية الخصائص الفنية الذوقية للشكل الخارجي للألفاظ ، فيرى أنها يجب أن تتوافر على عناصر الجودة والصفاء ، والحسن والبهاء ، والنزاهة والنقاء وكثرة الطلاوة

(1) البيان والتبيين 1/92-93 .
(2) المصدر السابق 1/111، 115 .
(3) ابن طباطبا العلوي 121 .
(4) ابن رشيق 1/124 .
(5) ابو هلال العسكري 63-64 .

والماء ، وهي تعبيرات عامة غير محددة تخص الشكل الخارجي ولا تتعداه . ولكنه مع ذلك لم ينس ما لصحة نسج الألفاظ وتركيبها ونظمها وتأليفها من أثر في انجاح التجربة الفنية القولية وهذا يعني أنه يرى أنّ انتقاء الألفاظ الموحية الملائمة لتكون قوالب للمعاني المجردة ، أصعب من توليد المعنى ، بالاضافة الى ما لجمال اللفظ ورشاقته من أثر هام في اثارة الانفعال المناسب وتشويق النفس . فهو لم ينكر ما للمعنى الشريف الذي يفيده اللفظ بدلالته الايحائية والتركيبية مع غيره من الألفاظ من قيمة فنية وبُعدٍ نفسيّ في عملية التأثر والتأثير . ويصرح أبو هلال بذلك في موضع آخر من كتابه ـ الصناعتين ـ ، اذ يقول : « انّ الكلام الفاظ تشتمل على معان تدل عليها ويعبر عنها ، فيحتاج صاحب البلاغة الى اصابة المعنى كحاجته الى تحسين اللفظ ، لأن المدار بعد على اصابة المعنى ، ولانّ المعاني تحل من الكلام محل الأبدان ، والألفاظ تجري معها مجرى الكسوة » (1) .

وقريب من هذا ما نجده عند ابن رشيق القيرواني الذي ذهب الى أن أكثر الناس على تفضيل اللفظ على المعنى ، فهو في نظر العلماء كما يقول : « أغلى من المعنى ثمناً ، وأعظم قيمة ، وأعز مطلباً ، فان المعاني موجودة في طباع الناس ، يستوي الجاهل فيها والحاذق ، ولكنّ العمل على جودة الألفاظ ، وحسن السبك ، وصحة التأليف » (2) ثم يقول « ألا ترى لو أن رجلا أراد في المدح تشبيه رجل لما أخطأ أن يشبهه في الجود بالغيث والبحر ، وفي الأقدام بالأسد ، وفي المضاء بالسيف ، وفي العزم بالسيل ، وفي الحسن بالشمس ، فان لم يحسن تركيب هذه المعاني في أحسن حلاها من اللفظ الجيد الجامع للرقّة والجزالة والعذوبة والطلاوة والسهولة والحلاوة لم يكن للمعنى قدر » (3) . فهو اذن لم يخرج عن دائرة أبي هلال العسكري ، ولعله كان متأثراً به لأنه أسبق منه زمناً . ومع ذلك نجده بالرغم من امتداحه للقيمة الفنية والنفسية للخصائص الشكلية للألفاظ ، فانه لم يهمل جانب المعنى ، ولم يفصل بين الشكل والمضمون كسابقيه ابن طباطبا والعسكري ، ونظر اليهما مثلما نظرا ، باعتبارهما يشكلان كائناً عضوياً متماسكاً متداخلاً وذلك حينما أكد على أن « اللفظ جسم ، وروحه المعني ، وارتباطه به كارتباط الروح بالجسم ، يضعف بضعفه ، ويقوي بقوته » (4) كما ينقل لنا تمثيل بعض النقاد ـ ويظنه ابن وكيع ـ المعنى بالصورة ، واللفظ بالكسوة ، « فان لم تقابل الصورة الحسناء بما يشاكلها ويليق بها من اللباس ، فقد بخست حقها ، وتضاءلت في عين مبصرها » (5) وتبدو نظرته

(1) أبو هلال العسكري 75 وقارنه بما جاء عند ابن رشيق 1/127 .
(2) ابن رشيق 1/127 .
(3) المصدر السابق ، الصفحة نفسها .
(4) ابن رشيق 1/124 .
(5) المصدر السابق 1/127 .

الواقعية هذه فيما ينقله لنا من رأى بعض النقاد في صفة البليغ من أنه هو الذي تكون : « معانيه قوالب لألفاظه »(1) أو « ألفاظه قوالب لمعانيه وقوافيه معدة لمبانيه »(2) .

وكذلك الحال عند ابن الأثير ، فهو حينما يؤكد أن جمال القول وفصاحته ، انما هو لأمر يخص اللفظ دون المعنى ، فالمزنة والديمة والبعاق الفاظ تحمل دلالة واحدة ، لكن النفس تألف المزنة والديمة وتنفر من البعاق ، ولو كانت الفصاحة ـ كما يقول ـ « لأمر يرجع الى المعنى لكانت هذه الألفاظ في الدلالة عليه سواء ، ليس منها حسن ومنها قبيح . ولما لم يكن كذلك ، علمنا أنها تخص اللفظ دون المعنى(3) » فهو حينما يؤكد ذلك لا يهمل جانب المعنى وأهميته ، اذ يقول بعد ذلك مستدركاً : « ومع هذا فلا تظن أيها الناظر في كتابي أني أردت بهذا القول اهمال جانب المعاني ، بحيث يؤتي باللفظ الموصوف بصفات الحسن والملاحة ، ولا يكون تحته من المعنى ما يماثله ويساويه . فانه اذا كان كذلك ، كان كصورة حسنة بديعة في حسنها الا أن صاحبها بليد أبله ، والمراد أن تكون هذه الألفاظ المشار اليها حسناً لمعنى شريف(4) ، الا أنه يرى أنّ تحصيل المعاني الشريفة « أيسر من تحصيل الألفاظ المشار اليها »(5) ، وهذا ما التفت اليه الجاحظ حيث أشار الى أن بعض جهابذة الألفاظ ونقاد المعاني متفقون عليه ، حيث ذهبوا الى أن « المعاني القائمة في صدور الناس المتصورة في أذهانهم ، والمتخلجة في نفوسهم .. مستورة خفية ، وبعيدة وحشية ، ومحجوبة مكنونة . . وانما يحيى تلك المعاني ذكرهم لها واخبارهم عنها واستعمالهم اياها . . وعلى قدر وضوح الدلالة ، وصواب الاشارة ، وحسن الاختصار ، ودقة المدخل ، يكون اظهار المعنى . . والدلالة الظاهرة على المعنى الخفي هو البيان الذي سمعت الله عز وجل يمدحه ، ويدعو اليه ، ويحث عليه »(6) فالمهم في الفنّ القولي الناجح ، اختيار اللفظ الموحي المعبر عن المعنى الذاتي والتجربة الشعورية بصدق ، والملائم له ، بما يحمل من دلالة ايحائية ، ومن هنا تأتي صعوبة اختياره ، وتتفاوت مواهب الكتاب والشعراء فيه .

***

وأصدق من يمثل الفريق الثاني من البلاغيين عبد القاهر الجرجاني الذي أسهب في تجلية القيم اللفظية من خلال نظم الألفاظ وتأليفها مع بعضها ، وبيان ما لموقعها المناسب

---

(1) المصدر السابق الصفحة نفسها .
(2) المصدر السابق الصفحة نفسها .
(3) ابن الأثير 1/115 .
(4) ابن الأثير 1/123 .
(5) المصدر السابق الصفحة نفسها .
(6) البيان والتبين 1/75 .

في تأليف الكلام من بعد نفسي ، ولكنه مع ذلك لم يهمل الاشارة الى قيمتها مفردة غير مركبة ، وان لم يسهب فيها . فهو في الوقت الذي يرى فيه : « ان الألفاظ لا تتفاضل من حيث هي الفاظ مجردة ، ولا من حيث هي كلم مفردة ، وان الألفاظ تثبت لها الفضيلة وخلافها في ملاءمة معنى اللفظة لمعنى التي تليها أو ما أشبه ذلك مما لا تعلق له بصريح اللفظ » (1) لا يمانع من « أن يكون تلاؤم الحروف وجهاً من وجوه الفضيلة وداخلا في عداد ما يفاضل به بين كلام وكلام على الجملة » (2) فعبد القاهر اذن كغيره من البلاغيين ، أكد على جانبي القيمة اللفظية من حيث الافراد والنظم وان ركز على جانب النظم والتأليف . واذا كنا نجده يقول في موضع آخر : « وهل يقع في وهم - وان جهد - أن تتفاضل الكلمتان المفردتان ، من غير أن ينظر الى مكان تقعان فيه ، من التأليف والنظم ، بأكثر من أن تكون هذه مألوفة مستعملة وتلك غريبة وحشية ، أو أن تكون حروف هذه أخف وامتزاجها أحسن ، ومما يكدّ اللسان أبعد » (3) ، فانّ هذا يعني أنه ينكر أن تقصر قيمة النص القولي على الخصائص الفنية لألفاظه مفردة ، من دون أن يؤخذ ما لحسن نظمها وتأليفها مع بعضها البعض من قيمة ودور في انجاحه ، « وهل يقع في وهم - وان جهد - أن تتفاضل الكلمتان المفردتان من غير أن ينظر الى مكان تقعان فيه من التأليف والنظم . . » ولكنه لم ينكر قيمتها المفردة الذاتية ، وانما أشار الى أهم خصائص تلك القيمة الفنية الشائعة في عصره ، مازجاً اياها بالقيمة الصوتية ، حينما ذكر أن منها ما يكون غريباً وحشياً ، ومنها ما يكون اخراج أصوات حروفها خفيفاً ، بينما يكد البعض الآخر منها اللسان ويتعبه عند النطق به .

ومما يؤكد اهتمامه بجانبي القيمة اللفظية من حيث الافراد والنظم ، ذهابه الى أن الكلام لا يكون بليغاً ، والمعنى لا يكون تاماً موفقاً لأداء دوره النفسيّ ، ما لم يختر له : « اللفظ الذي هو أخص به واكشف عنه واتم له ، واحرى بأن يكسبه نبلاً ويظهر فيه مزية » (4) . وقد صرح في موضع آخر بأن الألفاظ المفردة تتفاوت في جمالها الفني وبعدها النفسي بصرف النظر عن نظمها وتأليفها ، بما لها من مميزات معينة ، وانّ أثرها وفعاليتها في انجاح النص واعطائه أبعاده النفسية ، لا يختلف عماً لنظمها وتأليفها من دور في ذلك . فهو بعد أن يعترف بأن التفريق بين الكلام الذي نال قيمته الفنية ، وفعاليته في التأثير من خصائص الفاظه المفردة ، وبين الذي نالها من نظم هذه الألفاظ مع بعضها البعض صعباً

(1) الجرجاني عبد القاهر ، دلائل الاعجاز (دار المنار بمصر 1367 هـ) 38 .

(2) دلائل الاعجاز 47 .

(3) المصدر السابق 36 .

(4) المصدر السابق 35 .

ومدعاة لأن يغلط فيه بعض الناس [1] ، يقول : « وجملة الأمر ان ههنا كلاماً حسنه اللفظ دون النظم ، وآخر حسنه النظم دون اللفظ ، وثالثاً قرى الحسن من الجهتين ، ووجبت له المزية بكلا الأمرين ، والاشكال في هذا الثالث ، وهو الذي ترى الغلط قد عارضك فيه ، وتراك قد حفت فيه على النظم فتركته ، وطمحت ببصرك الى اللفظ » [2] .

***

وخلاصة القول :

ان لكل من التركيب الخاص بكل لفظة وبنيتها وجرسها ، وما تحمله من دلالة ايحائية ، دخلا في جمالها وتقبل النفس لها ، وبالتالي في انجاح النص ومنحه فعالية اكبر وقدرة أقوى على التأثير والاثارة ، كما أن لحسن تأليفها وصياغتها مع أخواتها في الجملة من الكلام ، مما يزيد النص حلاوة ويضاعف من قدرته على التأثير والاثارة ومن حيويته وفعاليته . وقد التفت البلاغيون الى ذلك ، وان اختلفوا في مقدار العناية التي أولوها لكل من الجانبين .

***

وانّ لخصائص الألفاظ المفردة التي ذكرها البلاغيون ودورها في انجاح النص والتي اعتبروها من شروط فصاحة الكلمة المفردة ، كما أنّ للخصائص التي ذهبوا الى ضرورة توافر تأليف الألفاظ ونظمها مع بعضها عليها ، تفسيراً نفسياً ، أشاروا الى كثير من جوانبه .

***

الألفاظ المفردة :

الغرابة والابتذال :

يؤكد البلاغيون عنصر الاعتدال في اللفظة من حيث الغرابة والابتذال . ففي الوقت الذي ينكرون غرابة الألفاظ وعدم ألفتها واستعمالها ، فانهم يؤكدون على وجوب عدم ابتذالها . يقول الجاحظ : « وكما لا ينبغي أن يكون اللفظ عامياً ولا ساقطاً سوقياً ، فكذلك لا ينبغي أن يكون غريباً وحشياً » [3] ، ويقول في موضع آخر « فلم أر قط أمثل طريقة في البلاغة من الكتاب ، فانهم قد التمسوا من الألفاظ ما لم يكن متوعراً وحشياً ولا ساقطاً سوقياً » [4] . ويقول أبو هلال : « والشعر كلام منسوج ، ولفظ منظوم ، وأحسنه ما

---

(1) دلائل الاعجاز 77 .
(2) المصدر السابق 78 .
(3) البيان والتبيين 1/144 .
(4) المصدر السابق 1/137 .

تلاءم نسجه ولم يسخف ، وحسن لفظه ولم يهجن ، ولم يستعمل فيه الغليظ من الكلام فيكون جلفاً بغيضاً ، ولا السوقي من الألفاظ فيكون مهلهلا دونا »(1) ، ولهذا قالوا : « خير الشعر ما فهمته العامة ورضيته الخاصة »(2) . وروى ابن رشيق ، ان ابراهيم بن المهدي قال لكاتبه : « ايّاك وتتبع الوحشيّ من الكلام طمعاً في نبل البلاغة فان ذلك هو العيّ الاكبر ، عليك بما سهل مع تجنبك الفاظ السفل »(3) . وأوصوا باستعمال الألفاظ الجزلة السهلة التي يفهمها العام ويرضاها الخاص ، المأنوسة الاستعمال التي تقع على مواقع الحس من النفس فتثير فيها الانفعال المناسب ، وتهش لها وتطرب بما تحمل من دلالات ايحائية ، وقد ترفّعت على الابتذال ولانت عن الغرابة .

والسبب في ذلك ، ان النفس لا تنفعل مع المبتذل ، لانها لا تجد فيه شيئاً طريفاً يثير اهتمامها ، أو يلفت انتباهها . وابتذال الشيء يقلل من أهميته في النفس ، ويشبع حاجتها اليه ، فيقل اقبالها عليه وتقبلها له . ولهذا فان النص الذي يشتمل على الفاظ سوقية مبتذلة يفقد قدرته على التأثير في النفس وايقاظ مشاعرها من ذلك لفظ « اللقالق » في بيت المتنبي(4) :

وملمومة سيفية ربعية يصيح الحصا فيها صياح اللقالق

و « الخازباز » ، وهي حكاية صوت الذباب ، في قوله أيضاً(5) .

ومن الناس من تجوز اليهم شعراء كانها الخازباز

ويرى ابن الأثير أن مثل هذه الألفاظ اذا وردت في الكلام وضعت من قدره ولو كان المعنى شريفاً(6) .

كما ان الألفاظ الغريبة الاستعمال ، التي لم يألفها السامع ، أو يعرف دلالاتها المعنوية الخاصة ، تعمل على اغلاق النص وابهامه(7) ، مما تحس معه النفس بالنفرة والضجر والسأم ، لانها لا تظفر من ورائه بطائل ، فهو يجهدها ولا يجديها ، لا سيما اذا كانت تلك الألفاظ مع غرابتها كريهة السمع ، ثقيلة النغم ، حيث يكون كل لفظ منها كما يقول ابن الأثير : « ليس وراءه في القبح درجة أخرى ولا يستعمله الا أجهل الناس ممن لم

---

(1) أبو هلال العسكري 66 .
(2) ابن رشيق 1/123 .
(3) المصدر السابق 2/266 .
(4) انظر البيت في ديوانه 2/325 وعند ابن الأثير 2/258 .
(5) انظر البيت في ديوانه 4/101 وعند ابن الأثير 2/258 .
(6) ابن الأثير 2/259 .
(7) أبو هلال العسكري 52 .

يخطر بباله شيء من معرفة هذا الفن أصلاً »[1] ، ولذا عاب ابن الأثير على ابي تمام قوله[2] :

قد قلت لّما اطلخمّ الأمر وانبعثت　　عشواء تالية غبساً دهاريسا

وذلك لأنه استعمل لفظة (اطلخم) و (دهاريس) ، وهما « من الألفاظ المنكرة التي جمعت الوصفين القبيحين في انها غريبة ، وانها لميظة في السمع ، كريهة على الذوق»[3] ومن هنا نجد أبا هلال يقول : « وأجود الكلام ما يكون جزلاً سهلاً لا ينغلق معناه ، ولا يستبهم مغزاه ، ولا يكون مكدوداً مستكرهاً ، ومتوعراً متقعراً ، ويكون بريئاً من الغثاثة ، عارياً من الرثاثة »[4] أو هو الذي « تعرفه العامة اذا سمعته ، ولا تستعمله في محاوراتها »[5] .

وبناء على هذا فان انتقاء الألفاظ السهلة السلسة التي تترفع عن الابتذال والغرابة معاً ، يكشف عن مقدرة الشاعر وبراعته ، وانها امنع جانباً وأعز مطلباً من غيرها ، يقول أبو هلال العسكري : « وقد غلب الجهل على قوم فصاروا يستجيدون الكلام اذا لم يقفوا على معناه الا بكد ويستفصحونه اذا وجدوا ألفاظه كزة غليظة ، وجلسية غريبة ، ويستحقرون الكلام اذا رأوه سلساً عذباً وسهلاً حلواً ، ولم يعلموا أن السهل أمنع جانباً ، وأعز مطلباً ، وهو أحسن موقعاً وأعذب مستمعاً »[6] . ومن الطبيعي أن يكون مثل هذا الكلام ، أقدر على التأثير في النفس ، واحداث التخييل المناسب عندها الذي يشدّها الى التجربة ويدفعها لاتخاذ الموقف المناسب منها . وذلك لأن ألفاظه معبرة بصدق ووضوح عن التجربة الشعورية ، ولأنها لم تكن جافية غليظة تنفر منها النفس ولا تظفر بطائل ، ولا مبتذلة سوقية تمتهنها النفس وتحتقرها ولا تثير فيها انتباهاً أو اهتماماً . وقد سمى البلاغيون والنقاد القدامى مثل هذا اللون من الكلام « السهل الممتنع »[7] ، وادركوا أبعاده النفسية ، وقدرته في التأثير ، واثارة الانفعال المناسب . واعتبروا منه قول البحتري في النسيب[8] .

---

(1) ابن الأثير 1/234 .
(2) انظر البيت في ديوانه 2/256 . وعند ابن الأثير 1/235 .
(3) ابن الأثير 1/235 .
(4) أبو هلال العسكري 73 .
(5) المصدر السابق 70-71 .
(6) المصدر السابق 66 .
(7) القاضي الجرجاني 25 .
(8) ديوان البحتري 1/55 والقاضي الجرجاني 26 .

رُدّي على المشتاق بعض رقاده | أوفاشركيه في اتصال سهاده
وقسا فؤادك أن يلين للوعة | باتت تقلقل في صميم فؤاده
ولقد عززت فهان طوعاً للهوى | وجنبته ، فرأيت ذلّ قياده
من منصفي من ظالم ملكته | ودي ، ولم أملك عسير وداده
ما كنت أعرف غير سالف ودّه | فبليت بعد صدوده ببعاده

ويلفت القاضي الجرجاني انتباهنا الى ما لهذا الكلام من سحر وأثر في النفس ، فيقول معلقاً على هذه الأبيات ونظائرها : « هل تجد معنى مبتذلاً ولفظاً مشتهراً مستعملاً ! وهل ترى صنعة وابداعاً ، أو تدقيقاً أو اغراباً ! ثم تأمل كيف تجد نفسك عند انشاده ، وتفقد ما يتداخلك من الارتياح ، ويستخفك من الطرب اذا سمعته ، وتذكر صبوة ان كانت لك ثراها ممثلة لضميرك ، ومصورة تلقاء ناظرك »(1) .

عنصر الملاءمة :

وهذا ينسجم مع نظرتهم للفن القولي بعامة ، وفهمهم الدورة النفسيّ الذي يتمثل في وجوب مطابقته لما يقتضيه حال الخطاب . ولهذا فقد أوجبوا على الكاتب أو الشاعر أن يراعي هذه المسألة مراعاة تامة ، فلا يكون كلامه بليغاً ومؤثراً في النفوس ما لم يكن كذلك . وهذا ما ينسجم مع الواقع النفسيّ . اذ من الطبيعي أن يراعي في الكلام نفسية المخاطب ومستوى ادراكه ، وظروف الخطاب حتى يستطيع الكلام ان يؤدي دوره المطلوب في التأثير واثارة الانفعال اللازم لاتخاذ الموقف المناسب من التجربة الشعورية .

ومن هنا أكدوا في الألفاظ لكي تكون قادرة على التأثير في السامع ، أن تكون ملائمة ومنسجمة مع المعنى الذاتي المراد نقله . وقد بلغ من احساسهم بهذه الظاهرة أن اعتبروا من اهم صفات البليغ أن تكون « ألفاظه قوالب لمعانيه »(2) ويوضح لنا عبد القاهر ذلك في تعليقه على لفظة (لتجمدا) الواردة في بيت العباس بن الأحنف الذي يقول فيه :

سأطلب بعد الدار عنكم لتقربوا | وتسكب عيناي الدموع لتجمدا

يقول عبد القاهر : « فالتمس أن يدل على ما يوجبه دوام التلاقي من السرور بقوله (لتجمدا) وظن أن الجمود يبلغ له في إفادة المسرّة والسلامة من الحزن ، ما بلغ سكب الدمع في الدلالة على الكآبة والوقوع في الحزن . . وغلط فيما ظن . وذاك أن الجمود هو أن لا تبكي العين مع أن الحال حال بكاء ، ومع أن العين يراد منها أن تبكي ، ويشتكي من أن

(1) القاضي الجرجاني 27 .
(2) ابن رشيق 1/127 وقارنه بما جاء عند ابن طباطبا العلوي 5 .

لا تبكي »[1] ومثلما جاءت « لتجمدا » غير ملائمة للمعنى المراد التعبير عنه في بيت العباس بن الأحنف ، جاءت لفظة (أعشى) كذلك في قول ابن أحمر[2] :

غادرنـي سهمـه أعشى وغادره سيف ابـن احمـر يشـكو الـرأس والكبدا

وذلك لأن السهم أصاب احدى عينيه ، وهذا يعني انه : « أراد غادرني سهمه أعور فلم يمكنه فقال أعشى »[3] ، فلم تكـن اللفظة اذن ملائمة للمعنى المقصود ولا معبرة عنه . بينما نجد بعض الألفاظ تكون أكثر ملاءمة من غيرها وأكثر قدرة للتعبير عن المعنى الذي يريد الشاعر أو الكاتب أن يعبر عنه من خلالها ، بحيث لو أبدلناها بلفظ قريب منها في الدلالة ، لفقد النص قيمته ، مما يؤ ثر بالتالي في انجاح عملية نقل التجربة الشعورية ، ومن جملة الأمثلة والشواهد التي ساقها البلاغيون على ذلك ، بيت أبي نواس الذي يقول فيه[4] :

وهـو بالمـال جـواد وهـو بالعـرض شحيـح

فلفظة « شحيح » الواردة في بيت أبي نواس ، تقارب في دلالتهـا اللغـوية لفظـة « بخيل » بيد أنها أكثر مناسبة وملاءمة ، وتعبيراً عن المعنى المراد نقله منها في هذا البيت . بحيث أنّ استبـدال لفظـة « بخيل » بهـا يجعـل النص غـير معبـر بدقّـة عن المعنى ، وقاصراً عن أداء دوره في نقل التجربة نقلاً ينسجم مع مشاعرها وأحاسيسها وذلك ـ كما يقول الفخر الرازي ـ اننا نجد : « للفظة الشحيح فيه قبولاً في النفس بحيث لو قال وهو بالعرض بخيل لم يكن كذلك ، لأن الموضع موضع مبالغة ، من حيث كان الغرض من البخل بالعرض صيانته ، فلما جعله شديد البخل به ، كان قد جعله شديد الصون له»[5] .

ولهذا غفر البلاغيون والنقاد اللين المفرط في الفاظ بعض الصور الشعـرية كالتـي نجدها عند أبي العتاهية والعباس بن الأحنف وغيرهما ، ما دامت تلك الألفاظ منسجمة تماماً مع القصد والغرض الذي يرمي اليه كل منهما ، وملائمة له ومعبرة عنه . وقد اعتبروا من ذلك وفي قمته قول أبي العتاهية[6] :

---

(1) دلائل الاعجاز 208 وانظر البيت عند العباس بن الاحنف ، ديوانه (القاهرة 1954 م) 106 .

(2) انظر البيت عند ابن طباطبا العلوي 99 .

(3) المصدر السابق الصفحة نفسها .

(4) انظر البيت عند أبي نواس ، ديوانه (الحميدية المصرية 1322 هـ) 59 والرازي ، 20 .

(5) 205 .

(6) انظر البيت عند ابن رشيق 1 / 126 وعند ابى العتاهية في ديوانه (بيروت 1964) 386 ، وقد جاء فيه « فبشروا « بدل « فيسروا » و « القابل » « بدل » « قابل » .

يا اخوتي ان الهوى قاتلي فيسروا الأكفان من عاجلِ
ولا تلوموا في اتباع الهوى فانني في شغل شاغل
عيني على عتبة منهلة بدمعها المنسكب السائل
يا من رأى قبلي قتيلاً بكى من شدّة الوجد على القاتل
بسطت كفي نحوكم سائلاً ماذا تردون على السائل ؟
ان لم تتبلوه فقولوا له قولا جميلا بدل النائل
أو كنتم العام على عسرة منه ، فمنوه الى قابل

فقد ذكروا أن أبا العتاهية وأبا نواس والحسين بن الضحاك الخليع اجتمعوا على أن ينشد كل منهم قصيدة تعبر عن تجربة ذاتية من غير مدح ولا هجاء . فلما أنشد أبو العتاهية أبياته هذه ، سلّما له ، وامتنعا من الانشاد بعده ، وقالا له : « أما مع سهولة هذه الألفاظ وملاحة هذا القصد ، وحسن هذه الاشارات ، فلا ننشد شيئاً[1] ويرى ابن رشيق ان هذه الأبيات في بابها من الغزل الجيد الذي لا يفضله غيره[2] .

وقد يتفق بعض البلاغيين على ملاءمة بعض الألفاظ ، للتجربة الشعورية ، أو عدم ملاءمة بعض منها ، لكنهم يختلفون في تفسير هذه الملاءمة ، وبيان أبعادها النفسية . من ذلك ما نجده عند عبد القاهر وابن الأثير . فقد استحسن كل منهما لفظة « الأخدع » الواردة في بيت عبد الله بن الصمة القشري - هو من أبيات الحماسة - الذي يقول فيه :[3] .

تلفتّ نحو الحي حتى وجدتني وجعت من الاصغاء ليتا وأخدعا

وكذا في بيت البحتري الذي يقول فيه[4] .

واني وان بلغتني شرف الغنى واعتقت من رق المطامع أخدعي

وقد بلغ اعجاب عبد القاهر بحسنها وملاءمتها ان ذهب للقول بأنّ « لها في هذين المكانين ما لا يخفي من الحسن »[5] . بينما استقبحها كل منهما واستهجنها واعتبرها غير ملائمة ، حينما وردت في بيت أبي تمام الذي يقول فيه[6] :

(1) ابن رشيق 1/126 .
(2) ابن رشيق 1/126 .
(3) انظر البيت في دلائل الاعجاز38 وعند ابن الأثير1/384 .
(4) انظر البيت في ديوانه 1/80 وجاء فيه (واني وان أبلغتني شرف العلى) ، وفي دلائل الاعجاز39 .
(5) دلائل الاعجاز39 .
(6) المصدر السابق الصفحة نفسها ، وابن الأثير1/384 .

يا دهــر قوّم من أخــدعيك فقد أضججــت هذا الأنــام من خرقك

حيث رأى عبد القاهر أنّ « لها من الثقل على النفس ، ومن التنغيص والتكدير أضعاف ما وجدت هناك من الروح والخفة والايناس والبهجة »[1] وهو نفس ما كرره ابن الأثير حيث قال : الا ترى أنه وجد لهذه اللفظة في بيت أبي تمام من الثقل على السمع ، والكراهة في النفس ، أضعاف ما وجد لها في بيت الصمة بن عبد الله من الروح والخفة والايناس والبهجة[2] بيد أن عبد القاهر في معرض تفسير سر مجيئها حسنة في بيت القشيري وقبيحة في بيت أبي تمام ، أرجع ذلك الى حسن نظمها مع أخواتها في الكلام ، ووضعها الموضع المناسب لها من الجملة ، والا لكانت كل لفظة «أما أن تحسن أبداً أو لا تحسن أبداً »[3] على حين أن ابن الأثير أرجع ذلك الى الطبيعة النغمية لصيغة اللفظة ، فلفظة « الأخدع » انما حسنت عند القشيري وقبحت عند أبي تمام بسبب « انها جاءت موحدة في أحدهما ، مثناة في الآخر ، وكانت حسنة في حالة الافراد ، مستكرهة في حالة التثنية ، والا فاللفظة واحدة ، وانما اختلاف صيغتها فعل بها ما ترى »[4] .

والذي أراه أن كلا منهما قد أشار الى عامل من العوامل التي تزيد من القيمة الجمالية والفنية للفظة ومن قدرتها على التأثير في النفس ،وغفل عن العوامل الأخرى . كما أن كلا منهما ، قد أغفل الاشارة الى العامل الجوهري الذي اكسب لفظه « الاخدع » في بيت القشيري حسناً وتأثيراً في النفس ، وفي بيت أبي تمام قبحا وكراهية . فمما لا يمكن انكاره أن نظم الألفاظ مع بعضها ، واختيار الموقع المناسب لكل منها من الجملة يكسبها تأثيراً أكبر في النفس من حيث يكون موقعها في الكلام بحسب موقعها ووجودها الذهني في النفس ، كما سنرى ، كما أنّ للطبيعة النغمية لصيغة اللفظة أثراً ودوراً في قيمتها الجمالية ، وتأثيرها في نفس المتلقى من حيث احداث التخييل المناسب الذي يتماشى وتنغيم ايقاع صيغتها . بيد أن هذين العاملين ، وان كان لهما مثل هذا الدور ، فان العامل الجوهري الذي اكسب لفظة « الأخدع » في بيت القشيري جمالا ، وفي بيت أبي تمام قبحاً وكراهية ، انما هو عنصر الملائمة والصدق الفني في التعبير . فهي في بيت القشيري قد جاءت معبرة عن تجربة شعورية صادقة ، تمثل شاعراً استولى عليه حب حبيبته ، فلما أزف وقت الرحيل ، أراد أن يتزود منها ومن الحي الذي تسكنه ، مخافة أن لا يلتقي بها مرة أخرى ، وبقي مشدودا اليها ، مديراً وجهه صوبها ، حتى أحس بألم عضلات رقبته

(1) دلائل الاعجاز39 .
(2) ابن الأثير1/384 .
(3) دلائل الاعجاز40 .
(4) ابن الأثير1/384 .

(الليث والأخدع) والمتلقي حينما يسمع بيته يحس بتعبيره الصادق الذي لا كلفة ولا استكراه فيه . بينما لا نجد ذلك في بيت أبي تمام . فهو يريد أن يشكو من تصاريف الدهر التي لا تسير على رأيه وفق منطق العقل ، فشبهه برجل ركبه الصلف والغرور قد أمال أخدعيه وصعّر خديه يتصرف تصرفاً أخرف ، وبدل أن يأمره بتبديل سلوكه وزجره عن هوسه ، كنى عن ذلك بأن طلب اليه أن يقوّم أخدعيه ، أي أن يترك غروره ويعود الى رشده ، وفي ذلك من عدم الملاءمة والتكلف الظاهر ما لا يخفي ، وهو الذي أدى الى نفور النفس واستهجانها لهذه اللفظة « الأخدع » في بيت أبي تمام ، وليست الصيغة أو النظم ، وان كان لهما دور في حسن اللفظة وتأثيرها في النفس . ومما يؤيد ما ذهبنا اليه ، أن لفظة « الشيء » جاءت بصيغة واحدة في ثلاث صور شعرية ، وقد أخذت موقعها المناسب من الجملة ونظم الكلام في كل منهما ، ومع ذلك فان استحسان النفس لها وتقبلها إياها يختلف من صورة الى أخرى (1) . فمما جاءت فيه حسنة مقبولة بيت عمر بن أبي ربيعة الذي يقول فيه (2) :

ومن مالىء عينيه من شيء غيره   اذا راح نحو الجعرة البيض كالدمى

وبيت أبي حية الذي يقول فيه (3) :

اذا ما تقاضى المرء يوم وليلة   تقاضاه شيء لا يمل التقاضيا

بينما لو تأملتها - وقد جاءت بنفس الصيغة والموقع المناسب - في بيت المتنبي الذي يقول فيه (4) :

لو الفلك الدوار أبغضت سعيه   لعوّقه شيء عن الدوران

لوجدتها « تقل وتضؤل بحسب نبلها وحسنها فيما تقدم » (5) . وبهذا نفسر ما ذهب اليه ابن طباطبا وهو يتحدث عن الأبيات الحسنة الألفاظ المستعذبة ، حيث قال : « وانما يستحسن منها اتفاق الحالات التي وصعت فيها ، وتذكر اللذات بمعانيها ، والعبارة عما كان في الضمير منها ، وحكايات ما جرى من حقائقها ، دون نسج الشعر وجودته ، واحكام رصفه واتقان معناه » (6) فهو في الوقت الذي يؤكد فيه ملاءمة الألفاظ للدلالة على

---

(1) دلائل الاعجاز 39 .

(2) انظر البيت عند عمر بن أبي ربيعة في ديوانه (بيروت 1961) 18 وفي المصدر السابق الصفحة نفسها .

(3) دلائل الاعجاز 39 .

(4) المصدر السابق الصفحة نفسها .

(5) دلائل الاعجاز 39 .

(6) ابن طباطبا العلوي 83 .

المعنى المراد نقله ، يجعل من تمام ملاءمتها أن تكون قادرة على اثارة الذكريات الجميلة في نفس المتلقى ، وهو ما عرف في علم النفس الحديث بـ « تداعي المعاني » . ورأى ابن طباطبا ان من هذه الألفاظ ما ورد في قول جميل (1) :

فيا حسنها اذ يغسل الدمع كحلها　　واذ هي تذري الدمع منها الأنامل
عشية قالت في العتاب قتلتني　　وقتلى بما قالت هناك تحاول

وقول جرير (2) :

ان الذين غدوا بلبك غادروا　　وشلا بعينك لا يزال معينا
غيضن من عبراتهن وقلن لي　　ماذا لقيت من الهوى ولقينا

***

الطبع وعدم التكلف :

ولكي يكون اللفظ ملائماً للمعنى الذاتي والتجربة الشعورية المسوق للتعبير عنها ، وجب أن لا يكون مجلوباً قسراً على نحو الاستكراه ، لضرورة وزن أو قافية ، أو تكلف صنعة بديعيّة ، أو من أجل أن يظهر الكاتب أو الشاعر بمظهر العارف المتضلع بغريب اللغة ومفرداتها ؛ فيخضع المعنى من أجلها ، فيفوته الصدق الفني في التعبير وما يتبعه من فقدان النص لقيمته الجمالية النفسية . لأن الكلام - كما يقول أبو هلال العسكري - « انما يروق » اذا جرى السيل ، وانصب انصباب القطر » (3) . وهكذا نجد ابن طباطبا وهو يتحدث عن الشعر ، يرى أن ألفاظه يجب أن يكون ما قبلها مسوقاً اليها ، ولا تكون مسوقة اليه ، فتقلق في مواضعها ولا توافق ما يتصل بها ، وتكون الألفاظ منقادة لما تراد له ، غير مستكرهة ولا متعبة » (4) . وهو قريب مما ذهب اليه أبو هلال ، حيث قال : « ولا خير في المعاني اذا استكرهت قهراً ، والألفاظ اذا اجترت قسرا » (5) . وقد جاء ذلك في تعريف جعفر بن يحيى للبلاغة فيما رواه أبو هلال ، بقوله : « البلاغة أن يكون الاسم يحيط بمعناك ، ويجلي عن مغزاك ، وتخرجه من الشركة ، ولا تستعين عليه بطول الفكرة ، ويكون سليماً من التكلف بعيداً عن سوء الصنعة ، بريئاً من التعقيد ، غنياً عن التأمل » (6) ، ولهذا فقد أكد عبد القاهر على أنك : لن تجد أيمن طائراً ، وأحسن

---

(1) انظر البيتين عند جميل بثينة في ديوانه (بيروت 1953 م) 132 وعند ابن طباطبا العلوي 83 .
(2) ابن طباطبا العلوي 83 .
(3) ابو هلال العسكري 49 .
(4) ابن طباطبا العلوي 5 .
(5) أبو هلال العسكري 66 .
(6) المصدر السابق 48 .

أولا وآخراً ، وأهدى الى الاحسان ، وأجلب للاستحسان ، من أن ترسل المعاني على سجيّتها ، وتدعها تطلب لأنفسها الألفاظ ، فانها اذا تركت وما تريد لم تكتس الا ما يليق بها ، ولم تلبس من المعاون الا ما يزينها »(1) ، فالسجع والتجنيس مثلاً وان كانا مما يكسبان النص جمالاً وقدرة اكبر على التأثير بما لهما من ايقاع منظم تطرب النفس لسماعه ، وما يحملان من دلالة ايحائية تصويريّة ، بيد أنهما لا يكونان كذلك ما لم يكن المعنى هو الذي استدعاهما ،وساق اليهما ، ولم يتكلّفا من أجل الصنعة البديعية ، يقول عبد القاهر : « لا تجد تجنيساً مقبولاً ، ولا سجعاً حسناً ، حتى يكون المعنى هو الذي طلبه واستدعاه وساق نحوه ، وحتى تجده لا تبتغي به بدلا ، ولا تجد عنه حولا . . أو ما هو لحسن ملاءمته ـ وان كان مطلوباً ـ بهذه المنزلة وفي هذه الصورة »(2) ، اذ الألفاظ ـ كما يقول صاحب الطراز ـ يجب أن تكون « تابعة لمعناها ، ولا يكون المعنى فيها تابعاً للألفاظ »(3) . ويجلي عبد القاهر الصلة بين عدم التكلف والملاءمة فيقول : « وهل قالوا : لفظة متمكنة ومقبولة ، وفي خلافه : قلقة ونابية ومستكرهة ، الا وغرضهم أن يعبّروا بالتمكن عن حسن الاتفاق بين هذه وتلك من جهة معناهما ، وبالقلق والنبوّ عن سوء التلاؤم ، وانّ الأولى لم تلتق بالثانية في معناها ، وانّ السابقة لم تصلح ان تكون لفقاً للتالية في مؤداها »(4) ومن الطبيعي أن يتحسس بهذه الظاهرة كل متذوق للكلام . ولهذا نجد أحد العرب القدامى ، وكان ـ فيما يروى الجاحظ ـ عامل ماء ، ينكر على أعرابي سجعه لقوله : « حللت ركابي ، ومزقت ثيابي ، وضربت صحابي ، ومنعت ابلي من الماء والكلأ »(5) . وذلك لأنه ظن أنّ الأعرابي يتصنع السجع في كلامه فقال له : « أوسجع أيضاً »(6) . ولما كان الأعرابي لم يتكلف ذلك ، وانما كان منه عن سليقه وطبع ، وجاء تعبيراً صادقاً غير متكلف عن حالته الشعورية فقد استغرب انكار عامل الماء ، وردّ عليه متسائلا ، بقوله : « فكيف أقول »(7) وهذه المحادثة التي نقلها الجاحظ تكشف عن تحسس النفس الفطري بالنفرة من الألفاظ المجلوبة قسراً ، ومقحمة في النص القولي اقحاماً ، وانها تشعر بأن هناك ـ كما يقول ابن طباطبا ـ « القوافي القلقة في مواضعها ، والقوافي المتمكنة في مواقعها ، والألفاظ المستكرهة النافرة الشائنة للمعاني التي اشتملت عليها ، والمعاني المسترذلة الشائنة للألفاظ المشغولة بها ،والأبيات الرائعة سماعاً الواهية

---

(1) الجرجاني (عبد القاهر) أسرار البلاغة (استانبول 1954) 13-14 .
(2) أسرار البلاغة ، 10 .
(3) العلوي ، يحيى بن حمزة 3/22 .
(4) دلائل الاعجاز 36 .
(5) البيان والتبيين 1/288 .
(6) المصدر السابق ، الصفحة نفسها .
(7) البيان والتبيين 1/288 .

تحصيلاً »[1] .

التفسير النفسي لهذه الظاهرة :

ويذهب البلاغيون والنقاد القدامى في تفسير هذه الظاهرة ، الى أساسين نفسيين هما :

1 ـ ان التكلف والتصنع مفارقة للطبع ، والنفس ـ كما يقول القاضي الجرجاني [2] ـ تجد « في مفارقة الطبع قلة الحلاوة ، وذهاب الرونق ، واخلاق الديباجة » فهي ـ كما يقول ابن طباطبا : « تسكن الى كلّ ما وافق هواها وتقلق مما يخالفه ، ولها أحوال تتصرّف بها ، فاذا ورد عليها في حالة من حالاتها ما يوافقها ، اهتزت له ، وحدثت لها أريحية وطرب ، فاذا ورد عليها ما يخالفها قلقت واستوحشت »[3] .

2 ـ ان التكلف في استدعاء الألفاظ من أجل الصنعة البديعية ، يستدعي كدّ الذهن واتعاب الفكر [4] . ولا ضير في ذلك ، لو كان الغرض منه اختيار الألفاظ المناسبة للمعاني الذاتية المجردة التي يريد الشاعر أو الكاتب التعبير عنها . بيد أن الذي يجر اليه التكلّف من أجل الصنعة ، أن الشاعر أو الكاتب ، يقسر نفسه على معاناة كل هذا ، لا من أجل المعنى الذي يريد التعبير عنه ، بل من أجل أن تتم له الصنعة الكلامية ، فاذا ظفر ـ بعمد الجهد ـ بلفظ يفيده في ذلك ، أدخله في كلامه حتى وان لم يكن معبراً بصدق عن ذاته . وحينئذ سوف يفقد النص قيمته الفنية والنفسية ، ويكون منفراً للنفس ، لأنها تنفر من كل ما يجهدها ولا يجديها ، وتكون معه كمن يتحمل مشقّة الغوص في أعماق البحر ثم لا يظفر بغير الصدف والمحار . ولهذا فان مثل هذا اللفظ يكون مكدوداً متعباً [5] ، غير قادر على اثارة الانفعال المناسب . وقد أشار القاضي الجرجاني الى هذا وهو يعيب على أبي تمام التكلف في شعره ، حينما قال : « فصار هذا الجنس من شعره اذا قرع السمع لم يصل الى القلب الا بعد اتعاب الفكر ، وكدّ الخاطر ، والحمل على القريحة ، فان ظفر به فذلك من بعد العناء والمشقة ، وحين حسره الاعباء ، وأوهن قوته الكلال . وتلك حال لا تهش فيها النفس للاستماع [6] بحسن ، أو الالتذاذ بمستظرف ، وهذه جريرة التكلف »[7] .

---

(1) اعيار الشعر ، 32 .
(2) القاضي الجرجاني 19 .
(3) ابن طباطبا العلوي 15 .
(4) أبو هلال العسكري 48-50 .
(5) ابن طباطبا العلوي 5 وقارنه بما جاء عند أبي هلال العسكري 73 .
(6) هكذا في الطبعة التي بين يدي ، وسياق الكلام يقضي ان تكون « للاستمتاع » بدل « للاستماع » .
(7) القاضي الجرجاني 19 .

2 ـ الألفاظ المركبة :

جودة النظم والتأليف :

لقد أشرنا فيما سبق الى أنّ البلاغيين متفقون ـ على اختلاف في طريقة العرض والتعبير ، على أهمية نسج الألفاظ ونظم بعضها مع البعض الآخر ، وذكرنا أنهم ذهبوا الى أنّ جودة النسج والتأليف ومتانة سبك الكلام من حيث ترتيب الألفاظ الترتيب الذي يجب ، مما يزيد النص حلاوة وقدرة على انجاح التجربة ، كما يزيد اللفظة جمالا وروعة في نظر المتلقى . وقد كان عبد القاهر الجرجاني أكثرهم حماساً وأشدهم ايماناً بهذا الرأي ، حتى قال : « انك ترى الكلمة تروقك وتؤ نسك في موضع ، ثم تراها بعينها تثقل عليك وتوحشك في موضع آخر »(1) وبعد أن يستشهد ببعض الأمثلة التي جاءت فيها بعض الألفاظ مقبولة في موضع ، ثقيلة نافرة في موضع آخر ، يخرج بنتيجة مفادها ان ذلك بسبب موقعها من الكلام ومدى جودة نظمها واختيار الموقع المناسب لها من الجملة ، والا لكانت تلك الألفاظ « امّا أن تحسن أبداً أو لا تحسن أبداً »(2) .

وقد ذكرنا أن جودة النظم وتأليف الألفاظ مع بعضها البعض عامل مهم من عوامل زيادة قيمة النص واعطائه الأبعاد النفسية اللازمة في التأثير ونقل التجربة الشعورية ، وان لم يكن هو العامل الأوحد فيها .

وانما كان لاختيار الموقع المناسب للفظة من اخواتها حين تأليفها معها ، هذا الأثر الفعال في القيمة الفنية النفسية التي تنسحب آثارها على اللفظة ذاتها ، كما تنسحب على التجربة الشعورية التي يراد عرضها من خلالها ، انما كان له مثل هذا الأثر لأن ترتيب الألفاظ تابع لترتيب المعاني المجردة في الذهن . وذلك لأن المعاني أسبق وجودا في الذهن من الألفاظ ، وان الشاعر اذا أراد أن ينسج شعراً ، والكاتب نصاً أدبياً ، فلا بد وان تكون لكل منهما معان ذاتية عاشها أو تفاعل معها ، أو تصورها ويريد بالتالي نقلها الى الآخرين وعرضها من خلال الألفاظ التي هي في الحقيقة معارض للمعاني وأوان لها . وهذا يعني ان كلا منهما قد تصور المعنى الذاتي الذي يريد نقله للآخرين ، أو عاش التجربة الشعورية التي يريد منا أن نعيشها معه أولا ، ثم بعد ذلك بدأ يبحث عما يلائمها من الألفاظ ليعرضها من خلالها . ولكى يكون النص أكثر قدرة وفعّالية في اثارة الانفعال المناسب عن طريق شدّ المتلقي اليه ، لا بد وان تترتب هذه الألفاظ بحسب ترتيب المعاني المجرّدة في ذهن الشاعر ، وتتحرك وفق حركة نفسه ، وذبذبتها الشعورية . وهذا يعني ضرورة مراعاة الدقّة في نظم الألفاظ مع بعضها البعض ، وانتقاء الموقع الطبيعي المناسب من

---

(1) دلائل الاعجاز 38 .

(2) المصدر السابق 40 .

الكلام لكل منهـا ، حتـى يتوافـق نظمهـا ونسجهـا مع تلك الحـركة النفسية والذبذبـة الشعورية ، ويحكي ترتيبها في ذهن المبدع بصدق وأمانة .

ومن الطبيعي أن يلتفت البلاغيون الى هذا التفسير النفسي لما لجودة النظم من دور في انجاح النص وتمكينه من أداء دوره المطلوب في نقل التجربة والتأثير في نفس المتلقى . فاليه يشير ابن طباطبا وهو يتحدّث عن ملاءمة معاني الشعر لمبانيه ، حينما ذهب إلى أن الأشعار يقتص فيها « أشياء هي قائمة في النفوس والعقول ، فيحسـن العبـارة عنهـا ، واظهار ما يكمن في الضمائر منها ، فيبتهج السامع لما يرد عليه مما قد عرفه طبعه وقبلـه فهمه ، فيثار بذلك ما كان دفيناً ، ويبرز به ما كان مكفوناً ، فينكشف للفهم غطاؤه ، فيتمكن من وجدانه بعد العناء في نشدانه »(1) . ولعلّ عبد القاهر الجرجاني أكثر تجلية له ، حينما قال : « لو كان القصد بالنظم الى اللفظ نفسه ، دون أن يكون الغرض ترتيب المعاني في النفس ، ثم النطق بالألفاظ على حذوها ، لكان ينبغي أن لا يختلف حال اثنين في العلم بحسن النظم ، أو غير الحسن فيه ، لأنهما يحسان بتوالي الألفاظ في النطق احساساً واحداً . ولا يعرف أحدهما في ذلك شيئاً يجهله الآخر »(2) وقال في موضع آخر : « ان الألفاظ اذا كانت أوعية للمعاني ، فانها لا محالة تتبع المعاني في مواقعها ، فاذا وجب لمعنى أن يكون أولا في النفس وجب في اللفظ الدال عليه أن يكون مثله أولا في النطق . فأما أن تتصور في الألفاظ أن تكون المقصودة قبل المعاني بالنظم والترتيب ، وان يكون الفكر في النظم الذي يتواضعه البلغاء فكراً في نظم الألفاظ ، أو أن تحتاج بعد ترتيب المعاني الى فكر تستأنفه ، الا أن تجيء بالألفاظ على نسقها فباطل من الظن ، ووهم يتخيل الى من لا يوفي النظـر حقه . وكيف تكون مفكراً في نظم الألفاظ ، وأنت لا تعقل لها أوصافـاً وأحـوالا ، اذا عرفتها عرفت أن حقها أن تنظم على وجه كذا »(3) .

ولهذا فقد ذهب البلاغيون بأن اللفظة إن جاءت في غير موقعها المناسب الطبيعي من الكلام، تكون نافرة مستوحشة، لأنها حينذاك تشبه الـوحش النافر، فأطلقـوا عليهـا اسم الوحش تماماً كما أطلقوه على الألفاظ الغريبة غير المألوفة . يقول ابن رشيق : « واذا كانت اللفظة خشنة مستغربة ، لا يعلمها الا العالم المبرّز ، والأعرابي القح ، فتلك وحشية ، وكذلك إن وقعت غير موقعها ، وأتى بها مع ما ينافرها ولا يلائم شكلها »(4) .

ومن وضع الألفاظ موضعها المناسب من الكرم ، ألا يكون فيه تقديم وتأخير يؤ دي

---

(1) ابن طباطبا العلوي 120 .
(2) دلائل الاعجاز 41-42 .
(3) المصدر السابق 43 .
(4) ابن رشيق 2/265-266 .

الى افساد معناه كالذي وجده البلاغيون في بيت الفرزدق[1] :

وما مثله في الناس الا ملك أبو أمه حى أبوه يقاربه

أو فصل بين ما يقبح فصله في لغة العرب كالصفة والموصوف ، كالذي وجدوه في بيت عروة بن الورد العبسي : [2] :

فقلت لقوم في الكنيف تروحوا عشيّة بتنا عند ماذان رزح
تنالوا الغنى أو تبلغوا بنفوسكم الى مستراح من حمام مبرح

اذ التقدير : « فقلت لقوم رزح في الكنيف عشية بتنا عند ماذان تروحوا تنالوا الغنى » [3] ، مما أفسد المعنى وأفقد النص قيمته ، لعدم ترتّب الألفاظ بحسب مالها من ترتيب وجودي في الذهن ، وعدم تنسيقها وفق مواقع معانيها في النفس .

---

(1) الفرزدق ، ديوانه (مطبعة الصاوي 1936 م) 108 وانظر البيت والتعليق عليه عند ابن رشيق ، 267/2 وابن سنان الخفاجي 101 وابن طباطبا العلوي 43 وفي دلائل الاعجاز 65 وأسرار البلاغة 20-21 .

(2) عروة بن الورد ، ديوانه بشرح ابن السكيت (دمشق بدون تاريخ) 39 وابن سنان الخفاجي 101 , .

(3) ابن سنان الخفاجي 101 .

الفصل الثالث

« القيم البنائية »



تماسك النص :

لقد أكد البلاغيون على ضرورة ترابط أجزاء النص وتماسكها وتعلّق بعضها ببعض والذي يسمى في الاصطلاح النقدي الحديث « الوحدة العضوية » ، بحيث لا يحس معها القارىء بطفرة أو تفكك ، بحيث تكون رقاب المعاني آخذة بعضها ببعض [1] .

وانما أكدوا على ذلك ، لما له من بُعد نفسيّ مهم يمنح النص القدرة والفعالية في مجال التأثير في المتلقي ، واحداث الاستجابة المناسبة عنده عن طريق المحافظة على انتباهه ومتابعته للنص ، لخلوه مما يقطع عليه هذه المتابعة ، ويعكر صفو انتباهه . ولا يكون النص كذلك الا اذا خلا من تفكك أجزائه ، ومن حشد المعاني المتعددة ، وعرض النبضات الشعورية المختلفة ، دون أن يحس الربط بينها والتخلص من السابق إلى اللاحق منها . ومن هنا ذهب ابن طباطبا العلوي الى أنّ النص لا يوصف بالجودة حتى تسابق معانيه ألفاظه : « فيلتذّ الفهم بحسن معانيه كالتذاذ السمع بمونق لفظه ، وتكون قوافيه كالقوالب لمعانيه ، وتكون قواعد للبناء يتركب عليها ويعلو فوقها ، فيكون ما قبلها مسوقاً اليها . ولا تكون مسوقة اليه فتقلق في مواضعها ولا توافق ما يتصل بها » [2] .

ومن أجل أن يتحقق هذا البعد النفسي للنص ذهب البلاغيون والنقاد القدامى للتأكيد على الوحدة التجانسية بين الألفاظ المستخدمة في بنائه أيضاً ، من حيث طبيعتها ونوعيتها . فقد ذهب ابن طباطبا إلى أنّ الشاعر : « اذا أسس شعره على أن يأتي فيه بالكلام البدوي الفصيح لم يخلط به الحضري المولد ، واذا أتى بلفظة غريبة أتبعها أخواتها ، وكذلك اذا سهّل ألفاظه لم يخلط بها الألفاظ الوحشية النافرة الصعبة

---

(1) ابن الأثير 3 / 121 ، 130 . وقد ذهب بعض النقاد المعاصرين إلى أن العرب أكدوا على البيت دون الوحدة العضوية الكاملة لأجزاء التجربة الشعورية للقصيدة ، وهو في هذا لعلّه يكرر آراء كثير من النقاد المعاصرين ، عرباً ومستشرقين ، بيد أن الذي أشرنا اليه من تأكيدهم على ترابط أجزاء النص ، وما سنفصله في حينه عمّا سموه حسن التخلص ، يكشف بطلان هذا الرأي . وإن هذا الناقد ومن ذهب مذهبه ، لم يبنوا استنتاجاتهم على مقدمات وأسس دقيقة ، ومن أجل الاطلاع على رأي الباحث المذكور وما يدحضه من آراء البلاغيين يراجع : الأسس الجمالية في النقد العربي 366- 367 ، 369 ، وحازم القرطاجني 288 .

(2) ابن طباطبا العلوي ، 5 وقارنه بما جاء عند حازم القرطاجني 288 .

القيادة »[1] . فالنص ربما يبنى من ألفاظ وحشية غريبة غير مأنوسة وبدوية ، اذا أريد له أن يكون أعرابياً بدوياً ، فالوحشي من الألفاظ يفهمه الوحشي من الناس كما يقول الجاحظ[2] . وعليه فاذا أدخل المبدع في أثنائه ألفاظاً مولّدة حضرية لينة ، فانّ هذا مما ينبّه احساس المتلقي وشعوره بتغير طبيعة النص ، مما يقطع عليه متابعته ، ويؤثر على انشداده اليه ، وتفاعله معه ، لا سيما اذا كان المتلقي من الأعراب الذين لا ينسجم مع طبيعة بنائهم النفسي إلا ذلك النوع من الألفاظ . وهكذا الحال فيما لو أراد الشاعر أو الكاتب للنص أن يكون حضرياً مبنياً مما ينسجم والتركيب النفسي لشخصية الحضري ويلائم ذوقه من الألفاظ ، فان جعل بعض أجزائه ذا صفات أعرابية بدوية ، يؤثر على تماسك النص ، وتضافر أجزائه ، ويشعر المتلقي بقلق هذا الجزء الغريب على الطبيعة العامة للنص . ومن هنا نرى القاضي الجرجاني ينعي على أبي تمام واتباع مدرسته ، اضطراب نصوصه بين البداوة والحضارة[3] .

وقد ميّز البلاغيون والنقاد القدامى في اطار الوحدة العضوية للنص الأدبي والعمل الفني المتكامل قصيدة كان أم كلاماً منثوراً ، ثلاثة عناصر أساسية : براعة الاستهلال ، وحسن التخلص من غرض إلى آخر في النص ، وحسن الخاتمة . وعالجوا هذه العناصر الثلاث الأساسية ، وارتباط بعضها بالآخر ، معالجات نقدية نفسية ، على اختلاف في درجات الفهم ووضوح الرؤية لدى كلّ منهم .

الاستهلال :

وهو مطلع النص . وقد أشار البلاغيون إلى الأبعاد والخصائص الفنية التي رأوا ضرورة توافره عليها ، حتى يؤدي دوره في انجاح التجربة . ومن تلك الخصائص التي أشاروا الى أبعادها النفسية :

جودة الاستهلال والبراعة فيه :

فقد أجمع البلاغيون والنقاد القدامى تقريباً على ضرورة العناية الفائقة بجودة الاستهلال في القصيدة والكلام المنثور . وانّ على المبدع أن يتأنّق فيه ويخرجه على أحسن

---

(1) ابن طباطبا العلوي 6 .

(2) البيان والتبيين 1 / 157 .

(3) يقول القاضي الجرجاني « ومن جنايات هذا الاختيار على أبي تمام وأتباعه ، وأنّ أحدهم بينا هو مسترسل في طريقته ، وجار على عادته ، يختلجه الطبع الحضري ، فيعدل به متسهلاً ، ويرمي بالبيت الخنث ، فاذا أنشد في خلال القصيدة ، وجد قلقاً نافراً عنها واذا أضيف إلى ما وراءه وأمامه تضاعفت سهولته ، فصارت ركيكة . وربما افتتح الكلمة وهو يجري مع طبعه ، فينظم أحسن عقد ، ويختال في مثل الروضة الأنيقة ، حتى تعارضه تلك العادة السيئة فيتسنم أوعر طريق ، ويتعسف أخشن مركب ، فيطمس تلك المحاسن ويمحو طلاوة ما قد قدم » انظر القاضي الجرجاني 22 .

صورة [1] . ولم يشذ عن ذلك منهم إلاّ نفر قليل كشبيب بن شيبة فيما روى الجاحظ عنه ، أنه قال : « الناس موكّلون بتفضيل جودة الابتداء وبمدح صاحبه ، وأنـا موكل بتفضيل جودة القطع وبمدح صاحبه » [2] .

ويفسر البلاغيون ضرورة العناية بجودة الاستهلال ، بأن الانطباع الأوّلي للنفس يكون أقوى وأكثر فعالية من غيره ، ولأنه من ثمّ سيسحب آثاره على ما يليه ، فان كان حسناً انجذبت النفس إلى النص الذي ينقل التجربة ، وتفاعلت معه ، وبهذا يكون عاملاً مهماً في إثـارة التخيلات المناسبـة فيهـا ، وأقـدر على احـداث الاستجابـة المناسبـة [3] فالاستهلالات كما يرى حازم هي رائد ما بعدها إلى القلب ، فاذا قبلتها النفس تحركت لقبول ما بعدها ، وإن لم تقبلها كانت خليقة أن تنقبض عمّا بعدها [4] ، وانما كانت كذلك فيما يرى البلاغيون ، لأنها أول ما يقرع السمع من الكلام [5] .

ولجودة الاستهلال وحسنه بعد آخر ، يتمثل في فرض الاصغاء للنص ومتابعته على المتلقين . وذلك أنه كلما كان متقناً والمبدع في صياغتـه بارعـاً ، كان أقـدر على امتـلاك عواطف القارىء أو المستمع ومشاعره ، والسيطرة عليها وشدّها ، وهذا ما التفت اليه أبو هلال العسكري [6] . وعلّله حازم بأن جمال المطلع وحسنه يزيد نشاط نفس المتلقي لتلقّي ما بعده [7] .

الصورة المنبهة المثيرة :

ومن أهم المقومات التي يجب أن يتوافر عليها الاستهـلال ليؤدي دوره النفسي في احداث الاصغاء وشدّ المتلقي إلى التجربة والتفاعـل معهـا ، أن يتضمـن صورة فعّالـة نشطة ، قادرة على ايقاظ السامع ولفت انتباهه واثارة الانفعال المناسب عنده . وقد التفت لذلك حازم اذ قال : « ومما تحسن به المبادىء أن يصدر الكلام بما يكون فيه تنبيه وايقاظ لنفس السامع ، أو أن يشرب ما يؤثر فيها انفعالاً ويثير لها حالاً من تعجيب أو تهـويل

---

(1) ابن طباطبا العلوي 122 - 124 وأبو هلال العسكري 451 ، 455 وابن رشيق 1 / 217 - 218 ويحيى بن حمزة العلوي 3 / 266 وابن الأثير 3 / 98 وابن أبي الأصبع المصري ، بديع القرآن (نهضة مصر ـ القاهرة بدون تاريخ) 64 .

(2) البيان والتبيين 1 / 112 .

(3) يقول حازم القرطاجني : « ان الاستهلالات هي : « الطليعة الدالة على ما بعدهـا المتنزّلـة من القصيدة منزلـة الوجـه والغرة ، تزيد النفس بحسنها ابتهاجاً ونشاطاً لتلقي ما بعدها ، ان كان بنسبة من ذلك ، وربما غطت بحسنها على كثير من التخون الواقع بعدها اذا لم يتناصر الحسن فيما وليها » ، حازم القرطاجني 309 .

(4) المصدر السابق 286 .

(5) ابن رشيق 1 / 218 وابن الأثير 3 / 98 وحازم القرطاجني 286 ، وقارنه بما جاء عند أبي هلال العسكري 455 .

(6) أبو هلال العسكري 457 .

(7) حازم القرطاجني 309 .

وتشويق أو غير ذلك » (1) . ومن هذه المنبهات المثيرة التي يجدر بالاستهلال أن يتضمنها ، الأمور الغريبة التي تلفت النفس وتجلب المشاعر للتطلّع نحوها والتعرف على المقصود منها . لأنه ـ كما يقول ابن الأثير ـ إذا قرع السمع : « شيء غريب ليس له بمثله عادة فيكون ذلك سبباً للتطلّع نحوه والاصغاء اليه » (2) . وأجلى ما تبدو هذه الظاهرة في فواتح سور القرآن الكريم عامة والتي تبدأ بالحروف منها خاصة . فالعربي حينما يسمع قوله تعالى : ﴿ طسم ، يس ، كهيعص ﴾ أو أياً من الحروف الفواتح الكريمة الأخرى ، فانه يطرق سمعه شيء غريب لا عهد له به من قبل ، وحينذاك لا يجد مناصاً من متابعة الاصغاء لبقيّة آيات السورة الكريمة التي تأتي بعد هذه الفواتح مباشرة ليتعرف على الغرض المقصود من هذه الحروف . وهكذا يجد المتلقّي نفسه مضطراً للاصغاء والمتابعة ، ومن ثم مشدوداً لسحر بلاغة القرآن الكريم وروعتها . وهو حينما يستمر في اصغائه لآي الذكر الحكيم ـ ولا يملك غير الاستمرار ـ فانه ينفعل معها ، ويتأثّر بها ، لما تملك من أسرار اعجازية فريدة . وهكذا يكون الاستهلال بهذه الحروف الفواتح قد أدّى دوره وبعده النفسيّ الرائع . وقد التفت البلاغيون الى هذه الظاهرة التي تتضمنها الحروف الفواتح في القرآن الكريم . يقول أبو هلال العسكري : « ولهذا المعنى يقول الله عزّ وجلّ : ﴿ ألم ، وحم . وطس . وطسم . وكهيعص ، فيقرع أسماعهم بشيء بديع ليس لهم بمثله عهد ، ليكون ذلك داعية لهم إلى الاستماع لما بعده . والله أعلم بكتابه ﴾ (3) وقريب منه ما جاء عند ابن الأثير حيث قال : « وكذلك الابتداءات بالحروف كقوله تعالى : ﴿ ألم ، وطس ، وحم ﴾ ، وغير ذلك ، فان هذا مما يبعث على الاستماع اليه لأنه يقرع السمع شيء غريب ليس له بمثله عادة . فيكون ذلك سبباً للتطلع نحوه والاصغاء اليه » (4) .

التشويق :

ومن المقومات التي يجب أن يتوافر عليها الاستهلال من أجل الهيمنة على المتلقين وجلب انتباههم لأداء دوره النفسي كاملاً ، أن يتضمن صوراً مشوقة ، أو مثيرة لانفعال تهويل أو تعجيب كما أشار الى ذلك حازم القرطاجني (5) ، ويكون ذلك بحسب ما يقتضيه حال الخطاب .

ونجد هذا بأروع صوره في القرآن الكريم . فالسور التي تكون مسوقة للتذكير

---

(1) حازم القرطاجني 310 .

(2) ابن الأثير 3 / 98 .

(3) أبو هلال العسكري 457 .

(4) ابن الأثير 3 / 98 .

(5) حازم القرطاجني 310 .

باليوم الآخر ، وكبح جماح النفس الانسانية الأمّارة بالسوء ، وردع الكافرين والظالمين تبدأ بالآيات الكريمة التي تصور مشاهد أهوال يوم القيامة ، تصويراً فنياً دقيقاً رائعاً ، خبيراً بدخائل النفس وطبائعها ، وما ينفذ إلى أعماقها ، بحيث ترتعد له فرائص المتلقي وهو يتأمل تلك الصور والمشاهد التي جسدتها الآيات الكريمة ، فيكتم أنفاسه ، وقد أرخى زمامه وهو لا يملك الا متابعة الاصغاء لما تسرده عليه بقية آيات السورة الكريمة من المشاهد ، والمواعظ ، والزواجر . من ذلك قوله تعالى مستهلاً سورة الحج ﴿ يأيها الناس اتقوا ربَّكم ان زلزلة الساعة شيء عظيم ، يوم ترونها تذهل كل مرضعة عما أرضعت ، وتضع كل ذات حمل حملها ، وترى الناس سكارى وما هم بسكارى ، ولكن عذاب الله شديد ﴾ (1) .

وقد بدأ الشعراء العرب قصائدهم بالغزل والنسيب ، « لما فيه من عطف القلوب واستدعاء القبول بحسب ما في الطباع من حب الغزل ، والميل إلى اللهو والى النساء ، وأن ذلك استدراج الى ما بعده » (2) ، فعندما يبدأ الشاعر قصيدته بالغزل أو النسيب ، متذكراً الحبيب ودياره ، واصفاً إياه ، أو بقايا أطلال الديار التي كان يعيش بين ربوعها ، ذاكراً قصته معه وما جرى بينهما من وصل وهجر ، فان الشاعر بذلك سيستل متابعة المتلقين له في باقي قصيدته ، ويشدّهم اليها ، لما يجدون فيها من متعة القصة وما جبلت النفس عليه من حُبٍّ للغزل والنسيب ، فان ذلك يقع منهم مواقع الحس من النفس . ويكون هذا الشدّ أقوى ، اذا كان الغزل صادراً عن تجربة حقيقية عاشها الشاعر ، صادقاً في التعبير عن الذات . ومع ذلك فقد يلجأ بعض الشعراء إلى افتتاح قصائدهم بالغزل ووصف الأطلال ، لا لأنهم عاشوا تجربة ذاتية صادقة ، أو أنّ لهم أطلال أحبة تذكروها ، وانما يسلكون هذا المسلك ، تقليداً للقدامى ، ولمعرفتهم بما جبلت عليه النفوس من حب للغزل والنسيب ، لكي يحقّقوا الدور النفسي للاستهلال ، وان لم يكن ذلك بنفس القوة التي تتحقق له ، اذا كان صادراً عن تجربة شعورية صادقة . يقول ابن رشيق القيرواني : « وأهل الحاضرة يأتي أكثر تغزّلهم في ذكر الصدود ، والهجران ، والواشين ، والرقباء ، ومنعة الحرس والأبواب ، وفي ذكر الشراب والندامى . . منهم من سلك في ذلك مسلك الشعراء اقتداء بهم ، واتباعاً لما ألفته طباع الناس معهم ، كما يذكر أحدهم الابل ، ويصف المفاوز على العادة المعتادة ، ولعله لم يركب جملاً قط » (3) .

وقد ذهب البلاغيون إلى أن المقدمة الغزلية يجب أن لا تقتصر على التوجع وذكر ما

---

(1) سورة الحج الآية 2,1 .
(2) ابن رشيق 1 / 225 .
(3) المصدر السابق ، الصفحة نفسها .

يشجي النفس ، وانما يجب أن يذكر فيها ما يسر النفس ويبهجها مما يعود الى المتحابّين من لقاء وذكريات جميلة . ويفسر حازم ذلك ، بقوله : « اذ في ذلك ضرب من المقابلة وتدارك للنفوس من ايلامها بالشاجي الصرف ، بأن تعرض عليها المعاني التي تلتذ بتخيّل ما يعني بها وان آلمها مغيبه أو انقضاؤه »[1] .

ومثلما يجب أن لا تقتصر المقدمة الغزلية على ما يشجي ، كذلك يجب أن لا تقتصر على ما يسر ويبهج . لأن النفس مثلما تجد في الذكريات الجميلة وتذكّرها متعة ، ولذة في سماعها ، فانها تجد في ذكر ما يشجي ، والتعبير عماّ تجده في ذاتها من حرقة وألم ، لذة ومتعة أيضاً . من حيث أن ذلك ينفّس عماّ يعتلج في داخلها وينقع غلتها . يقول حازم القرطاجني : « وأحسن ما ابتدىء به من أحوال المحبين ما كان مؤلماً من جهة ، ملذاً من جهة أخرى ، كحال التذكّر والاشتياق وعرفان المعاهد . فان هذه الأحوال وان كانت مؤلمة للنفوس ، فانّ لكثير من النفوس في تخيل ما يتذكر ويشتاق اليه ، ويحنّ إلى عهده ، لذة وتشفّياً ، يكاد ينقع الغلة من حيث أذكاها ، ويسر النفس من حيث أشجاها وأبكاها . ثم يتدرج من ذكر ذلك إلى ذكر ما يؤلم من بعض الأحوال التي لها علاقة بهما معاً ، ثم إلى ذكر ما يؤلم ويلذ من الأحوال التي لها بهما أيضاً علاقة ، ثم ينتقل من ذلك الى ما يخص المحبوب من الأوصاف والمحاكاة »[2] .

الاعتدال :

ولم يفت البلاغيين أن يشترطوا عنصر الاعتدال الحجمي في الاستهلال بحسب حجم القصيدة أو النص الأدبي المنثور ، لكي يؤدي دوره النفسي على أكمل وجه . اذ الاستهلال لما كان الهدف من ورائه شد المتلقي للتجربة والتمهيد لتلقي معطيات التجربة التي قصد الشاعر أو الكاتب عرضها ، وجب أن يراعى فيه عنصر الاعتدال الحجمي النسبي ، فلا يستأثر بحصة الأسد من حجم النص ، فيفوت على المبدع والمتلقي الغرض الأصلي الذي صيغ النص من أجله ، فيفشل في نقل التجربة واحداث الاستجابة المناسبة ، من حيث أنّ ما بقي منه لا ينهض بذلك . كما يجب أن لا يكون قصيراً جداً ، بحيث لا يثير في المتلقي الانتباه اللازم ، والايقاظ الكافي لمتابعة التجربة وشدّه اليها .

وخير ما يعكس لنا احساس البلاغيين والنقاد العرب ، بل وحتى متذوقي الأدب بهذه الظاهرة ، ما رواه لنا ابن قتيبة عن محاورة نصر بن سيار مع أحد الرجّاز حينما جاءه ذات يوم يمدحه بقصيدة تشبيهها مائة بيت ومديحها عشرة أبيات . وعندما ينكر عليه نصر ذلك لأنه قد شغل عن مديحه بتشبيهه يذهب الراجز ليعود اليه بعد ذلك بقصيدة في

(1) حازم القرطاجني 304 .

(2) المصدر السابق 304 - 305 .

مديحه ، كل مقدمتها الغزلية شطر بيت في النسيب ، اذ ابتدأها بقوله :

هل تعرف الدار لام الغمر دع ذا وحبّر مدحة في نصر

فيرد عليه نصر بقوله : « لا ذاك ولا هذا ولكن بين الأمرين »[1] .

***

الملاءمة :

ومن أجل أن تؤدي الصورة الاستهلالية دورها الفعّال في شدّ المتلقين وتهيئتهم لتقبل التجربة الشعورية ، بما تتضمنه من إثارة إنفعالية تشويقية أو ترغيبية أو ترهيبية أو تعجيبية ، يجب أن يراعى فيها ملاءمتها للغرض الذي من أجله صيغ النص ، ونفسية المخاطب وحالته ومداركه . فالمقدمة الطللية كانت حسنة ومؤثرة في العصر الجاهلي لأنها كانت معبرة بصدق عن مشاعر العربي الذي كان صاحب خيام يقوضها من وقت لآخر ، حينما يترك موضعه السابق ليحل في موضع آخر طلباً للماء والكلأ ، تاركاً وراءه بقايا تحكي وجوده في تلك الربوع فترة من الزمن ، لم تعد هذه المقدمة قادرة على أداء الدور نفسه في العصر العباسي مثلاً ، بعد أن أصبح العرب أهل حاضرة . لأنها فقدت عنصرها النفسي ، وصدق تعبيرها عن الذات ومشاعرها . ومن هنا نجد ابن شريق يقول : « فلا معنى لذكر الحضري الديار الا مجازاً ، لأن الحاضرة لا تنسفها الرياح ، ولا يمحوها المطر »[2] ، وهذا يعني أنّ ابن رشيق يريد أن يقول ، أن الحاضرة لما كانت كذلك ، فليس فيها أطلال تستحق أن يقف عندها الشاعر ناعياً متوجعاً متذكّراً ، فلا معنى لابتدائه قصائده بها ، وهو إن فعل ذلك يكون مقلّداً غير صادر عن مشاعر صادقة ، فتفقد مقدمته تأثيرها وفعاليتها . ولهذا فقد ذهب البلاغيون إلى أنّ الذي يناسب نفسية المتلقين من أهل الحاضرة شيء في العصر العباسي مثلاً ، أن يفتتح الشاعر قصيدته بمثل قول علي بن العباس الرومي :[3]

سقى الله قصراً بالرصافة شاقني بأعلاه قصري الدلال رصافي

أشار بقنيان من الدُرّ قُمّعت يواقيت حُمراً فاستباح عفافي

ونظراً لشيوع بعض الرذائل الخلقية في المجتمع العباسي ، نتيجة عوامل متعددة ، وجدنا من الناس من يستمع قصائد كثيرة من الشعر الماجن ، ويجد في المقدمة التي تتضمن وصف مجالس الشراب والعربدة ، أو التغزل بالمذكر ، ما يشده الى متابعة أبيات القصيدة كلها ، لأنها تقع على مواقع هوى نفسه . من ذلك قول الشاعر أبي نواس[4] :

---

(1) الشعر والشعراء 1 / 76 .

(2) ابن رشيق 1 / 266 .

(3) المصدر السابق الصفحة نفسها .

(4) ابن رشيق 1 / 225 - 226 .

على عــين واذن مــن مذكـــرة   موصــولـة بهــوى اللــوطـى والغــزل
كلاهما نحــوهــا سام بهمّتــه   على اختــلافهما فـي موضــع العمـل

ويقول ابن رشيق : « وهذا مما لا يطلب عليه شاهد لكثرته »(1) .

ومثلما تكون المقدمة الغـزلية عنصراً مهماً من عنـاصر التشـويق وشـد المتلقـي في مناسبات معينة ، قد تصبح عنصراً منفّراً في مناسبات أخرى بحسب ظروف المقام وحال الخطاب . ولهذا وجب أن تراعى فى المقدمـة الاستهـلالية مناسبتهـا وملاءمتهـا للمقـام والغرض الأصلي من التجربة ، ليتمكن النص من النجاح في عملية نقل التجربة . فاذا كان الاستهلال بالغزل ـ مثلاً ـ حسنا في قصائد المديح أو التهنئة ، فانه لا يكون كذلك في القصائد التي جاءت لتصف هزيمة جيش أو انتصاره مثلاً . وذلك لأن النفوس في تلك المواقف والتجارب الشعورية تكون متطلعة الى ما يشبع تشوّقها لمعرفة النتيجة ، وتكون في حالة شعورية متأزمة ، ولهذا فان الابتداء بالغزل يكون ثقيلاً عليها ، وتشعر بخيبة أمل لها في الشاعر الذي كانت تنتظر منه بفارغ الصبر أن يواكب مشاعرها وأحاسيسها ، ولهذا فانّه سيولد فيها انفعالاً منفراً لا مشوقاً . وقد أشار ابن الأثير إلى ذلك حينما قال : « فان الاسماع تكون متطلعة في تلك الحوادث الابتداء بالخوض في ذكرها ، لا الابتداء بالغزل ، اذ المهم واجب التقديم »(2) .

ومن هنا نجد البلاغيين قد أكدوا على وجوب خلوّ الاستهلال من كل الصور التي تثير انفعالاً منفراً ، وعلى مراعاة ذلك بدقة ، والحرص على أن تكون الافتتاحيات ملائمة لظروف المقام وحال الخطاب . فالذي يريد أن يهنىء عزيزاً ، أو وجيهاً ، بدار جديدة انتهى من بنائها مثلاً ، وقد صرف فيها من جهده وماله لتكون رائقـة للعـين ، مبهجـة للنفس ، ويتمنى أن يعيش فيها سعيداً قرير العين ، يجب عليه أن يفتتح قوله بما يناسب المقام ، من الصور التي تكون قادرة على إثارة مشاعر الغبطة والسرور في نفس الممدوح أو المهنأ ، كالتي تتضمن الدعاء والتفاؤ ل له بالخير والبركة ، ولا يليق به على أي وجه ، أن يقف في مثل هذه المناسبة ، فيبدأ بالوعظ والزهد من الـدنيا ، وتـذكّر زوالهـا وصروف أيامها ، فانّ مثل هذا سيثير في نفس المخاطب انفعالاً منفراً من التخوف والتشاؤ م ، لأن النفس تتطيرّ عند سماعها مثل هذا . ومن هنـا جاء تأكيد البـلاغيين على وجـوب خلـوّ الاستهلال مما يتطيرّ منه عادة(3) كالمخاطبة بالبكاء ووصف أقفار الديار وتشتيت الآلاف ،

---

(1) المصدر السابق 1 المصدر السابق 1 / 225 .
(2) ابن الأثير 3 / 97 .
(3) اسامة بن منقذ 285 وابن الأثير 3 / 97 والمرزباني 54 ، 273 وأبو هلال العسكري 451 ، وابن سنان الخفاجي 175 .

ونعي الشباب ، وذمّ الزمان ، لا سيا في القصائد التي تتضمن المدائح والتهاني . وقد أحسن ابن الأثير تعبيراً حينما رأى أن مراعاة ذلك انما هو من أدب النفس لا أدب الدرس[1] .

ويستشهد لنا البلاغيون بشواهد على ذلك ، تبين لنا ما كانت تفعله تلك الاستهلالات غير المناسبة في نفوس المخاطبين بها ، وما تثيره فيهم من انفعالات منفّرة . من ذلك ما يروونه عن أبي نواس ، من أنه دخل على الفضل بن يحيى البرمكي يهنئه بدار جديدة بناها ، وقد أعد لذلك قصيدة افتتحها بقوله[2] :

أربعَ البلى انّ الخشوع لبادي عليك واني لم أخنك ودادي

فانكر الفضل عليه هذا الابتداء . ولما انتهى أبو نواس الى قوله :

سلام على الدنيا اذا ما فقدتم بني برمك من رائحين وغاد

استحكم تطير الفضل منه ، واشمأزّ حتى كلح وظهر الوجوم عليه ، وقال له : نعيت الينا أنفسنا . وصادف أن نكب البرامكة بعد أسبوع من انشاد أبي نواس هذه القصيدة[3] . ومن ذلك أيضاً تطير المعتصم لّما جاءه ابن ابراهيم الموصلي مادحاً ومهنئاً بقصر جديد بناه ، مفتتحاً قصيدته بقوله[4] :

يا دار غيرك البلى فمحاك يا ليت شعري ما الذي أبلاك ؟

ويشاء الله سبحانه أن يكون خراب القصر بعد ذلك بقليل[5] . ويبدو أن الاحساس بهذه الظاهرة النفسية كان شائعاً ، حتى أنّ النقاد قد عجبوا من جواز ذلك على اسحاق بن ابراهيم الموصلي مع فهمه وعلمه[6] .

وعلى هذا فقد ذهبوا إلى أنّ الشاعر أو الكاتب يجب أن يكون ذكياً يقظاً ، عارفاً بنفسية المخاطب ، وظروف الحال ، حتى لا يقع في افتتاحياته ما لا يأنس اليه المخاطب ويثير فيه انفعالاً منفراً . فعابوا على ذي الرمة ابتداءه قصيدته التي مدح فيها عبد الملك بن مروان بقوله[7] :

ما بال عينك منها الماء ينكسب كأنّه من كلى مفرية سرب

(1) المثل السائر 3 / 97 .

(2) المرزباني ، 273 ، وأبو هلال العسكري 451 وابن رشيق 1 / 224 واسامة ابن منقذ 285 .

(3) المرزباني ، 273 ، وأبو هلال العسكري ، 451 ، وابن رشيق ، 1 / 224 ، وأسامة بن منقذ ، 285 .

(4) أبو هلال العسكري ، 452 ، وأسامة بن منقذ 286 وابن الأثير 3 / 100 .

(5) المصادر السابقة ، الصفحات نفسها .

(6) المصادر السابقة ، الصفحات نفسها .

(7) ذو الرمة ، ديوانه (دمشق 1972) / 9 والقاضي الجرجاني 157 وأبو هلال العسكري 451 ، وابن رشيق 1 / 222 . وجله =

لأن عبد الملك كانت بعينه ريشة ـ فيما يروون عنه ـ فهي تدمع أبداً . ويروى أن عبد الملك غضب على ذي الرمة حين سماعه مطلع قصيدته هذا ، لأنه أثار فيه انفعالاً منفراً ، فقد اعتبره تعريضاً به ، مع علمه ، كما يقول أبو هلال « أنّ الشاعر انما يخاطب نفسه دون الممدوح »(1) . والشواهد على ذلك في كتب البلاغيين كثيرة(2) .

***

ولكي يكون الاستهلال أكثر ملاءمة وأقدر على شدّ المتلقي بالتجربة وتشويقه اليها ، والتأثير فيه ، أكد البلاغيون على أن تكون الألفاظ التي يبني منها الشاعر أو الكاتب مقدمته الاستهلالية ملائمة من حيث الجو النفسي الذي يشيعه جرسها ودلالته الايحائية للغرض الأصلي من القصيدة ، وينسجم مع حركة النفس في تجربتها الشعورية . يقول حازم : « وملاك الأمر في جميع ذلك أن يكون المفتتح مناسباً لمقصد المتكلم من جميع جهاته . فاذا كان مقصده الفخر كان الوجه أن يعتمد من الألفاظ والنظم والمعاني والأسلوب ما يكون فيه بهاء وتفخيم ، واذا كان المقصد النسيب كان الوجه أن يعتمد منها ما يكون فيه رقة وعذوبة من جميع ذلك ، وكذلك سائر المقاصد »(3) .

***

تهيئة نفس المتلقي لاستقبال التجربة :

ومن الأبعاد النفسية التي رأى البلاغيون ضرورة توافر الاستهلال عليها ، ليساعد في انجاح التجربة الشعورية ، أن يتضمن ما يشير إلى الغرض الأصلي الذي يريد المتكلم الوصول اليه والتعبير عنه ونقله إلى المتلقي ، بحيث يفهم السامع من مطلع القصيدة أو مفتتح الخطبة أي غرض يريد المبدع التعبير عنه وأي معنى شعوري ينوي نقله . يقول بعض النقاد القدامى فيما يرويه أبو هلال : « ليس يحمد من القائل أن يعمّي معرفة مغزاه على السامع لكلامه في أول ابتدائه ، حتى ينتهي إلى آخره ، بل الأحسن أن يكون في صدر كلامه دليل على حاجته ومبين لمغزاه ومقصده »(4) ، ويقول ابن الأثير : « ان يجعل مطلع الكلام من الشعر أو الرسائل دالاً على المعنى المقصود من هذا الكلام »(5) وكذلك يقول

= عند ابن سنان الخفاجي 175 أنّ ذا الرمة قال قصيدته التي منها هذا البيت الافتتاحي في هشام بن عبد الملك وليس في عبد الملك أبيه ، وان هشاماً هو الذي كانت تدمع عينه أبداً .

(1) أبو هلال العسكري 451 وانظر ابن رشيق القيرواني 1 / 222 .

(2) أبو هلال العسكري 451 - 452 وابن رشيق 1 / 222 وابن الأثير 3 / 101 .

(3) حازم القرطاجني 310 .

(4) أبو هلال العسكري 463 .

(5) ابن الأثير 3 / 96 .

حازم : « ويجب أن تكون المبادىء جزلة حسنة المسموع والمفهوم دالة على غرض الكلام »[1] .

ولهذا تفسير نفسي التفت إليه البلاغيون أنفسهم أيضاً . ويتمثل في أنّ تضمّن الاستهلال الى ما يشير الى الغرض العام من التجربة الفنية ، ودلالته عليه ، يكون بمثابة ايقاظٍ للسامع ولفتٍ لانتباهه وتهيئته نفسياً لتلقّي التجربة كاملة والانفعال معها . يقول ابن طباطبا : « ومن أحسن المعاني والحكايات في الشعر وأشدها استفزازاً لمن يسمعها ، الابتداء بذكر ما يعلم السامع له الى أي معنى يساق القول فيه قبل استتمامه ، وقبل توسط العبارة عنه »[2] . ولهذا نجد بعض البلاغيين كابن الزملكان والعلوي صاحب الطراز يذهبان الى أنّ القيمة الفنية للاستهلال متوقفة على مدى دلالته على الغرض الأصلي من التجربة الفنية[3] .

حسن التخلص :

وهو العنصر الثاني من العناصر الثلاث التي عالجها البلاغيون والنقاد في اطار الوحدة العضوية لبناء النص . ويعنون به الانتقال من مقدمة القصيدة أو الخطبة ، الى الغرض الأصلي الذي من أجله صيغت كل منهما ، أو من غرض فيهما الى غرض آخر . وقد تعرضوا في معالجتهم لحسن التخلص الى الأبعاد النفسية ، والقيم الفنية التي يجب على الشاعر أو الكاتب مراعاتها في ذلك ، اذا أراد كل منهما لتجربته الذاتية النجاح في نقلها الى الآخرين ، واثارة الانفعال المناسب فيهم . والقيم النفسية والفنية التي يجب توفرها في النقلة بين أجزاء النص هي :

الترفق في الانتقال :

ويقصد به النقلة الهادئة من المقدمة الى باقي أجزاء النص الأخرى ، وأغراضه الوجدانية ، فقد أكّد البلاغيون على ذلك ، وذهبوا إلى أنّ على الشاعر أو الكاتب أن يكون بارعاً في التخلص من غرض إلى آخر ، بحيث ينقل السامع نقلاً لطيفاً هادئاً لا يحس معه بفجوة في تسلسل صور النص ، أو طفرة فيه ، حتى يحافظ على انسجامه معه ، وانسياب نفسه مع حركة ذبذبات التجربة الشعورية ، ليكون أكثر استجابة ، ويكون النص أقدر على احداث التخييل والانفعال المناسب الذي يدفعه للتفاعل مع النص . ولا يكون ذلك الا اذا أحكم المبدع الربط الانتقالي ، بحيث يكون بعض الكلام آخذاً برقاب بعض ،

---

(1) حازم القرطاجني 305 .

(2) ابن طباطبا العلوي 17 .

(3) ابن الزملكان 183 ويحيى بن حمزة العلوي 2 / 267 .

متماسك الأجزاء ، كأنما أفرغ في قالب واحد ، فلا يقطع على المتلقي متابعته وانشداده للنص والتجربة الذاتية التي تعرض من خلاله [1] . وقد اعتبر البلاغيون التخلص الحسن دالاً على حذق الشاعر وبراعته وقوة تصرفه ، من أجل أنّ نطاق الكلام يضيق عليه لتقيده بمراعاة الوزن والقافية ، فلا تواتيه الألفاظ على حسب إرادته ، كما يقول ابن الأثير [2] :

والذي يحافظ على وحدة النص وتماسكه وعدم اشعار المتلقي بوجود فجوة فيه انما هو الاتصال المعنوي بين أجزاء النص ، في مواضع الانتقال والخروج بين الأبيات أو الفقرات اللاحقة والسابقة ، وليس الاتصال اللفظي الشكلي . فقد يراعي الشاعر أو الكاتب في خروجه من غرض إلى آخر اتصال العبارة والغرض ، وقد يكتفي باتصال الغرض دون العبارة . ولكن لا يصح له أن يفصل بين الأعراض في الانتقال من بعضها إلى البعض الآخر ، لما في ذلك من احداث فجوة في النص تؤثر بالتالي على متابعة المتلقّي وتقبّله للتجربة والانفعال معها [3] .

ولكي يحافظ الشاعر في تخلصه الرفيق على تماسك النص المعنوي والنقلة الهادئة ، يجب عليه أن يحتال في ذلك ، ومن طرق الاحتيال عند البلاغيين ، أن يجعل الشاعر معنى البيت السابق سبباً لمعنى البيت اللاحق . لأن الانتقال من السبب إلى المسبب طبيعي ، لا تشعر معه النفس بفجوة أو طفرة أو انقطاع ، ويكون الكلام حينئذ ـ كما يقول ابن الأثير ـ : « بعضه آخذ برقاب بعض . . . كانما أفرغ إغرافاً » [4] . أو بأن يجعل المعنى اللاحق تابعاً للمعنى السابق ومؤكداً له ومنتسباً اليه على أي نحو من انحاء الانتساب الذي يجمعهما ، وأن يشترك معه في اثارة نفس الانفعال المناسب الذي أثاره الأول ، ليتعاون معه على شدّ المتلقي والمحافظة على تسلسل متابعته ، والتأثير في نفسه وتحريكها لاتخاذ الموقف المناسب . ومن هنا ذهب حازم الى أنّ مثل هذا الانتقال يكون :« أشد تأثيراً في النفوس وأعون على ما يراد من تحسين الكلام » [5] .

وقد يسلك الشعراء طريقاً آخر للاحتيال للتخلص والنقلة الرفيقة الهادئة ، يعتمد على التمويه والمخادعة والايهام ، وهو الذي يسميه البديعيون « استطراداً » [6] . وذلك بأن يتخلص الشاعر أو الكاتب إلى المعنى الذي يريده تخلصاً التفاتياً على جهة الاستطراد بشكل

---

(1) المرزباني 54 وابن سنان الخفاجي 259 وابن الزملكان 184 وحازم القرطاجني 321 ، وابن الأثير 3 / 121 .

(2) ابن الأثير 3 / 121 .

(3) حازم القرطاجني 290— 291 .

(4) ابن الأثير 3 / 121 .

(5) حازم القرطاجني 298 .

(6) وانما أخذت هذه التسمية من استطراد الفارس ، وهو أن يريك أنه فرّ ، وانما يريد بذلك اغترار من ينقطع في طلبه ، فيسرع الكر اذ ذاك عليه . انظر : حازم القرطاجني 317 .

يوحي للمتلقي أنه لم يكن يقصد هذا المعنى ولم ينوه ، وانما حانت منه التفاتة ، وسنح ما أوجب عطف أعنة الكلام اليه ، وكأنما عثر عليه الشاعر من غير قصد ولا اعتقاد فيه ، وغالباً ما يعود الشاعر إلى كلامه الأول بعد أن ينتهي من عرض المعنى الذي يريده على جهة الاستطراد وبالشك الذي يوهم المتلقي أنه ليس من مقصوده ابتداءً [1] .

وخير طريق لكي يؤدي الاستطراد دوره النفسيّ في التجربة الفنية ، ويكون أكثر قدرة على ايهام المتلقي بأن المبدع قد انساق للمعنى الجديد انسياقاً عفوياً ، دعاه اليه التفات عابر سنح له في أثناء كلامه ، وأنه لم ينتقل اليه انتقالاً مقصوداً مفاجئاً ، حتى لا يذعب ذلك بما له من بعد نفسي ، أنّ خير طريق لذلك أن يلحظ الشاعر بين المعنى الذي هو فيه وبين المعنى الذي يريد أن يستطرد اليه صفة يلحظها ـ دون المتلقي ـ يجتمع فيها المعنيان ، فيكون ذلك طريق النقلة من أحدهما الى الآخر ، ويكون ذلك عادة ـ كما يرى حازم : « على سبيل تشبيه أو محاكاة ، أو بأن يضرب عن أحدهما في مقصد ويعتد بالآخر فيه ، أو بأن يسلب عن أحدهما ما أوجب للآخر . وقد يكون المأخذ في ذلك على غير هذه الانحاء » [2] .

وانما يعمد المبدع إلى مثل هذا الأسلوب ، لما فيه من ايهام لنفس المتلقي . إذ هي ستكون أكثر تقبلاً للانفعالات التي قد تثيرها التجربة الفنية الشعورية فيها ، حينما تتوهم أن المعنى قد انساق اليها عفواً ولم يكن عن قصد وتعمّد ، فتهش لهذا الانتقال البارع ، ويكون أكثر قدرة على احداث الاقناع بمضمونه وتخييله ، لا سيما اذا استطاع الشاعر ببراعته أن يحكم تخييله بهذه الصورة ، على أن المقارنة الموضوعية أو المحاكاة الطبيعية هي التي اقتضته ، ما دام المقصود من الشعر كما يرى حازم : « الاحتيال في تحريك النفس لمقتضى الكلام بايقاعه منها بمحل القبول بما فيه من حسن المحاكاة والهيئة » [3] .

***

(1) ابن رشيق العمدة . 1 / 2,236 / 39 وأسامة بن منقذ البديع في نقد الشعر ، 75 وابن الزملكان ، التبيان ، 182- 183 ، حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء 314 , 316 , وسمّي في كتاب نقد النثر (القطع والعطف) انظر الصفحة 62 منه . وقد يطلق الاستطراد أحياناً ويولد منه (حسن التخلص) ، كما في ابن رشيق ، العمدة . 2 / 39 وابن أبي الأصبع ، بديع القرآن 49 . ولأصحاب البديع نوع سموه (الاطراد) وهو أن يتفق للشاعر ما لا يتفق لغيره ، لا سيما في اطراد أسماء آباء الممدوح واتفاقها مع الوزن والقافية ، وهو غير الاستطراد . انظر أسامة بن منقذ البديع في نقد الشعر 87 وابن أبي الأصبع ، بديع القرآن ، 41 . وحازم القرطاجني منهاج البلغاء 320- 321 ، والقزويني التلخيص 387 وقد فرّعه حازم على ما سماه (الشق على الاسم) وهو أن يتمكن الشاعر من جعل اسم الممدوح في قافية التخلص والخروج . انظر : حازم القرطاجني : 320 .

(2) حازم القرطاجني ، 319 - 320 .

(3) المصدر السابق نفسه 294 .

وانما تنفر النفس من النص غير المتماسك الأجزاء ، وغير الحسن التخلص من غرض إلى آخر ، وذلك لأنها اذا اعتادت على شيء واستحسنته ، وانسجمت مع حركته الشعورية وذبذباته الوجدانية ، فليس من السهل نقلها إلى شيء آخر نقلاً مفاجئاً ، ولو حصل مثل هذا فانها ستشعر بنبوة عنه ونفور منه ، للاختلاف المفاجىء للجو النفسي الجديد ، عن الجو النفسي الذي اعتادته . وتحتاج اذا أريد نقلها لجو مغاير ، لضرورة يرمي اليها الشاعر أو الكاتب ، أو يتلطّف معها في هذا النقل ، وتستدرج اليه استدراجاً ، ويحتال عليها في ذلك ، حتى تتقبل هذا الانتقال وتألفه ، وتأنس بهذا الجو النفسي الجديد ، من دون أن تحس بوحشة من جرائه ، أو ينبو طبعها منه ، كما لو كان مفاجئاً . وقد أشار حازم إلى هذا التفسير النفسي ، وكشف عنه كشفاً جميلاً ، يدل على فهم ذوق وسلامته ، حينما قال : « فان النفوس والمسامع اذا كانت متدرجة من فن من الكلام إلى فن مشابه له ، ومنتقلة من معنى إلى معنى مناسب له ، ثم انتقل بها من فن إلى فن مباين له من غير جامع بينهما وملائم بين طريفهما ، وجدت الأنفس في طباعها نفوراً من ذلك ونبت عنه ، وكانت بمنزلة المستمر على طريق سهل ، بينما هو يسير فيه عفواً اذ تعرض له في طريقه ما ينقله من سهولة المسلك الى حزونته ، ومن لينه إلى خشونته . وكذلك النفوس والأسماع اذا قرعها المديح بعد النسيب دفعة من غير توطئة لذلك ، فانها تستصعبه ولا تستسهله ، وتجد نبوّة ما في انتقالها اليه من غير احتيال وتلطف فيما يجمع بين حاشيتي الكلام ويصل بين طرفيه الوصل الذي يوجد للكلام به استواء والتئام »[1] .

وليس معنى النقلة الهادئة ، والخروج الرفيق من غرض إلى آخر ، عدم اشعار السامع بهذا الانتقال ، وبالشحنة الشعورية الوجدانية الجديدة التي يريد الشاعر أو الكاتب منه أن يعيشها ويتفاعل معها اذ كل ما يهدف اليه من حسن التخلص المحافظة على الوحدة العضوية للنص وتماسك أجزائه للبعد النفسي الذي أشرنا اليه . وبعد ذلك ، يصبح من الضروري على الشاعر أو الكاتب ، ابراز الغرض الجديد ، الذي يريد نقله للسامع ، واشعاره بذلك ، فان فيه ايقاظ مشاعر المتلقي ، ولفت انتباهه إلى الحالة الشعورية الجديدة التي يراد له الانفعال بها والتفاعل معها ، ولأن نفس المتلقي تزداد نشاطاً ومتعة بجمال النص حينما تشعر بهذه الشحنة الشعورية الجديدة التي أراد الشاعر أو الكاتب نقلها اليها ، وببراعته في هذا الانتقال الذي وصل المعنى اللاحق بالسابق وصلاً محكماً ، يشفع سابقه للاحقه[2] . ومن هنا أكد البلاغيون على ضرورة تهيئة المتلقي نفسياً بالمعنى الذاتي الجديد الذي يراد الانتقال اليه ، قبل الانتقال الفعلي له ، واشعاره به ، عن

(1) حازم القرطاجني 319 .
(2) حازم القرطاجني 291 .

طريق تضمن التخلص من المعنى السابق اليه اشارة تكشف عنه ، وتضيء له ، تماماً كالذي اشترطوه في الاستهلال . ولهذا اعتبر حازم القرطاجني أفضل طرق التخلص التي يحسن بالشاعر اتباعها اذا أراد لتجربته الذاتية النجاح في أداء دورها في التأثير والتأثر هي التي يحافظ الشاعر فيها على تماسك المعنى فقط دون العبارة ، بل عليه في التعبير أن يصوغ الكلام بشكل يوقظ السامع لهذا الانتقال ويشعره به ، باستخدامه تعبيراً يصلح أن يكون رأس فاصلة وبداية جديدة ، تكون بمثابة علامة مضيئة ، ومؤشر يشير اليه . لأنه بهذا يهيىء المتلقي لتقبل المعنى الذاتي الجديد الذي يريد نقله اليه وتفاعله معه وانفعاله به . فالتخلص اذن هو عبارة عن واسطة لشدّ ما بين المعنى المنعطف منه والمعنى المنعطف اليه بحيث : « يوجد الكلام بها مهيئاً للخروج من جهة الى أخرى ، وسبب يجعل سبيلاً إلى ذلك يشعر به قبل الانتهاء اليه »(1) وكما يقول حازم : « مع التحرز من انقطاع الكلام . . والاخلال واضطراب الكلام . . والنقلة بغير تلطف »(2) .

العناية بمطلع الغرض الجديد :

ومثلما أكد البلاغيون على العناية بجمال المطلع وفنيته ، وحسنه ورشاقته ، ليكون أكثر تأثيراً في نفوس المتلقين ، وأقدر على حسب اعجابهم وتحريك نفوسهم وتنشيطها ، لتلقي التجربة ومتابعتها(3) ، ولأنه يكون داعية إلى الاستماع لما يجيء بعده من الكلام(4) ، ولأنه دليل البيان(5) ، كذلك أكدوا على العناية بالبيت التالي الذي يلي بيت التخلص ، وبذل الجهد في تحسينه ، باعتباره مطلع الغرض الجديد من أغراض القصيدة ، وأول نقلة من نقلات الفكر فيما تخلص اليه الشاعر ، وأول الأبيات الخالصة في المعنى الـذي يريد الانتقال اليه وعرضه من خلال تجربته(6) .

وانما أكد البـلاغيون ذلك لأن البيت الـذي يلي بيت التخلص ، يشتـرك مع الاستهلال في ابعاده النفسية . فمثلما كانت العناية بالاستهلال وحسنه ورشاقته ، مدعاة لاثارة اعجاب النفس وتحريك نشاطها لتقبل التجربة وداعية الى الاستماع لما يجيء بعده ، وانسحاب آثاره الفنية الجمالية على باقي أجزاء النص والتغطية على كثير من مواطن الضعف فيها إن وجدت باعتباره أول ما يقرع السمع ، فكذلك الذي يلي بيت التخلص . بل ان

---

(1) المصدر السابق 315 .
(2) المصدر السابق 321 .
(3) حازم القرطاجني 296 .
(4) أبو هلال العسكري 457 .
(5) اسامة بن منقذ 285 .
(6) حازم القرطاجني 321 .

الحاجة إلى العناية به ، وبذل الجهد في تحسينه وترشيقه ، أدعى وأكد فيه مما هو في الاستهلال وافتتاح الكلام « لأن النفس يكون قد ذهب شطر من نشاطها وحيويتها من متابعتها للقسم السابق من القصيدة والتجربة ، وربما ولدت فيها شيئاً من السأم والضجر ، لذا فهي بحاجة الى ما يجدّد حيويّتها ويستثير هزتها ونشاطها عند الانعطاف والخروج من معنى إلى آخر أكثر من حاجتها إلى ذلك في افتتاح الكلام أو القصيدة لأنها في البداية تكون أكثر استجماماً وراحة ، ولم يذهب قسط من نشاطها في المتابعة والاصغاء ، فهي هناك أقدر على متابعة التجربة منها في التخلص . والى هذا أشار حازم بقوله : «الحاجة الى استثارة الهزة عند الانعطاف أكد منها في استثارة ذلك عند المبدأ ، لكون صدر القصيدة وسماعه يذهب بقسط من نشاط النفس ربما لم يكن يسيراً ، فكانت الحاجة إلى استثارة النشاط عند أخذه في الضعف أكد من الحاجة الى استثارته في حال توفره وجمومه » (1) .

الخاتمة :

وهي العنصر الثالث من العناصر التي عالجها البلاغيون في اطار بناء النص .

جودة الخاتمة والعناية بها :

وقد أكدوا فيها كما أكدوا في الاستهلال والتخلص ، على براعة الشاعر ، وبذل جهده في تحسينها والعناية بها . ويقولون اذا كان أول الشعر مفتاحاً له فان آخره قفل عليه (2) . ومن هنا ذهبوا إلى أنه يجب أن يكون محكماً لا تمكن الزيادة عليه ولا يأتي بعده أحسن منه (3) .

ويكشف البلاغيون في تأكيدهم على العناية بجودة الخاتمة من حيث عذوبة ألفاظها وجزالة تأليفها وتناسبها (4) ، عن بعد نفسي مهم . ويتمثل هذا البعد في أن النفس في خلال متابعتها للنص وأنشدادها اليه ، يكون اهتمامها منصباً على هذه المتابعة والاستعداد لتلقي توالي فقرات النص أو أبياته ، وان ذلك سيذهب بقسط كبير من انتباهها ويقظتها ، مما قد يجعل التفاتها الى بعض الهنّات والسقطات التي قد ترد في حشو القصيدة أو النص ، عابراً وأقلّ تأثيراً في نفس المتلقي من حيث اثارة بعض الانفعالات المنفّرة المضادة . أما في الخاتمة ، وبعد أن يشعر المتلقي بانتهاء النص ، فان كل مشاعره وانتباهه سيتركز عليها ، لأنها كما يقول ابن رشيق « قاعدة القصيدة وآخر ما يبقى منها في

---

(1) حازم القرطاجني 321 .

(2) ابن رشيق 1 / 239 .

(3) المصدر السابق ، الصفحة نفسها .

(4) حازم القرطاجني 306 وقارنه بما جاء عند اسامة بن منقذ 287 .

الأسماع »(1) ولأن النفس حينئذ كما يرى حازم : ستكون متفرغة لتفقد ما يقع منها غير مشتغلة باستئناف شيء آخر(2) . وبما أنها كذلك ، فانها ستكون أكثر قدرة واحساساً بمواقع الجمال والقبح في الخاتمة منها في باقي اجزاء النص الأخرى . وعليه فان الخاتمة ان كانت حسنة وقادرة على اثارة الانفعالات المناسبة ، فان تلك الانفعالات ستكون آخر ما يصحب المتلقي من النص ، وتبقي فيه عاملاً يدفعه لاتخاذ الموقف المناسب الذي يرمي اليه الشاعر أو الكاتب من خلال النص . وان كانت رديئة أو متضمنة ما يثير انفعالاً منفراً ، عفت رداءتها على حسن القصيدة وجمالها ، وأخمدت جذوة الانفعالات التي كانت قد أحجبتها الصور السابقة التي تضمنها النص . يقول حازم : « وانما وجب الاعتناء بهذا الموضع لأنه منقطع الكلام وخاتمته . فالاساءة فيه معفية على كثير من تأثير الاحسان المتقدم عليه في النفس »(3) ولا شيء أقبح من كدر بعد صفو وترميد بعد انضاج(4) .

***

الأشعار بالختام :

ومثلما روعي في بيت التخلص ، أوفقرته ، أن تكون مشعرة بالانتقال والخروج الى معنى آخر ، كذلك يجب أن يراعى في مقاطع الكلام وخواتيمه ، أن تشعر المتلقي بانتهاء الكلام ، وأنّ المعنى الذي يريد الشاعر نقله قد تم ولا يمكن أن يضاف اليه شيء آخر(5) . فان ايقاظ المتلقي إلى ذلك واشعاره به ، يجعله أكثر تقبلاً لمعطيات التجربة ، على نقيض ما لو ختم الشاعر قصيدته ، والخطيب خطبته بفقرات لا تشعر بانتهاء الكلام ، ولا توحي بتمام المعنى ، لأن النفس اذ ذاك ستبقى تتطلع الى ما يشبع تفاعلها ويحكم تخيلها ، فيقل اعجابها بالنص ، واستجابتها لمعطياته ، وتفقد شيئاً من ثقتها وانبهارها ببراعة الشاعر . مما يجعلها أقل استجابة وطواعية لاتخاذ الموقف المناسب . ولذا أكد البلاغيون والنقاد على أن « غاية حسن الخاتمة أن يعرف السامع انقضاء القصيدة وكمالها ، فهذه علامة حسنها ورونقها »(6) وأن يكون الشاعر بارعاً في صياغتها وتضمينها تمام المعنى ، بشكل : « توقن النفس بأنه آخر القصيدة »(7) ومن جملة ما أضفى على خواتم السور الكريمة غاية الحسن ونهاية الكمال ، انها : « من الخواتم التي لا يبقى في النفوس بعدها تطلع ولا تشوق إلى ما

---

(1) ابن رشيق 6 / 239 .
(2) حازم القرطاجني 285 .
(3) المصدر السابق والصفحة نفسها .
(4) المصدر السابق الصفحة نفسها .
(5) ابن رشيق 1 / 239 .
(6) يحيى بن حمزة العلوي 3 / 186 .
(7) اسامة بن منقذ 287 .

يقال » (1) . وقد اعتبر البلاغيون توافر الخاتمة على هذه الظاهرة من أهم عوامل جودتها وحسنها وتأثيرها ، فهم حينما يستحسنون مثلاً ، بيت أبي الطيب المتنبي الذي ختم به قصيدة له في المديح ويقول فيه (2) :

قد شرف الله أرضاً أنت ساكنها   وشرف الناس اذ سواك انسانا

ويعتبرون خاتمته هذه من أحسن الخواتم ، لأنها ـ كما يقول العلوي صاحب الطراز ـ : « اذا قرعت السامع عرف بها أن لا مطمع وراءها ، ولا غاية بعدها ، وهي الغاية المقصودة ، والبغية المطلوبة ، وبها يعلم انتهاء الكلام وقطعه » (3) .

وهكذا وجدنا البلاغيين يؤكدون على جودة الاستهلال والتخلص والخاتمة ، وعلى تحسينها والبراعة فيها . وان حذق الشاعر وبراعته يتوقفان على مدى تمكنه من تحسين هذه العناصر **الثلاث** ، واخراجها على أروع اخراج وأدقه ، وكشفوا عن كثير من ابعادها النفسية ، ونظروا اليها على اعتبار أنها ـ كما يقول القاضي الجرجاني ـ المواقف التي تستعطف أسماع الحضور وتشدهم إلى الاصغاء (4) . وبحثوا تلك العناصر **الثلاث** جميعاً ضمن اطار بناء النص .

(1) ابن أبي الأصبع المصري تحرير التخبير (القاهرة 1963) 620 .

(2) أبو البقاء العكبري ، شرح ديوان أبي الطيب المتنبي ، (القاهرة ، 1376 هـ ، 4 / 231 وانظر البيت عند يحيى بن حمزة العلوي ، 3 / 185 .

(3) يحيى بن حمزة العلوي 3 / 186 .

(4) القاضي الجرجاني 48 .

الباب الثالث

« الأسس النفسية لطرق التعبير عن المعنى »

إن التعبير عن المعنى في فن القول يأخذ طريقين :

التعبير أو التصوير المباشر
والتعبير أو التصوير غير المباشر



الفصل الأول : « التعبير المباشر وطرقه »

تحديد التعبير أو التصوير المباشر

طرق التعبير أو التصوير المباشر



التعبير أو التصوير المباشر

وهو عند البلاغيين القدامى كل أسلوب يعتمد على الأقـاويل القياسية المبنية على مقدمات ونتيجة ، وتكون غايته اقناع المخاطب بمضمونه وفكرته وما يطرح من آراء . فهو يستخدم كافة الأساليب والظواهر البلاغية التي توصـل الى هذه الغـاية المتمثلـة باقنـاع المخاطب . وهذا يعني أنه يعتمد على عنصر الاستـدلال والمحاكمة العقلية ، وتأخذ فيه الألفاظ أبعادها الزمانية والمكانية بحسب واقعها العيانـي المرصود المستفـاد من دلالاتهـا اللغوية والتي تكون خالية من عنصر التخييل ، وقد أطلق البلاغيون القدامى على التعبير المباشر عن المعنى وطرقه ، تسمية « الأقاويل الخطابية » .

ولا تعني قدرة التعبير المباشر على اقناع المخاطب ، احداث اليقين عنده ، بل أن مهمته تقوية الظن لا ايقاع اليقين (1) . وذلك لأنه كلام يحتمل الصدق أو الكذب ، فقد تكون مقدماته صحيحة مسلمة فتلزم النتيجة وتصبح واجبة التحقق في نظر المخاطب على الأقل (2) ، وقد لا تكون كذلك ، وحينذاك يجب أن تبقى هذه المقدمات موهمة أنها صادقة على الأقل (3) . وانما يصل المبدع الى ذلك بظواهر بلاغية خاصة كالحذف ، أو التقـديم والتأخير ، أو التوكيد ، أوغيرذلك من الظواهر البلاغية الخاصة التي تشكل طرق وعناصر التعبير المباشر ، والتي بحثها البلاغيون في باب « علم المعاني » والتي سنتعرض لها ولبيان أبعادها النفسية في هذا الفصل باذن الله .

وعلى هذا فان أسلوب التعبير أو التصوير المباشر بخصائصه الفنية وأبعاده النفسية ليس مختصاً بالمنثور من فن القول ، وانما قد نجده في الشعر أيضاً . فالخطابية في التعبير أو قل التعبير المباشر المعتمد على الاستدلال والاحتجاج وسرد الأدلة والبراهين والحوادث ليس مقصوراً على النثر وحده ، ولكن لاعتماده على الظواهر البلاغية التي من شأنها أن تحدث الاقناع وتقوية الظن عند المتلقي البعيد عن عنصر الخيال ، يكون حينئذ دخيلاً في الشعر وان كان سائغاً فيه (4) ، لاعتماد الأخير على التصوير غير المباشر القائم على التخييل . ولهذا

---

(1) حازم القرطاجني ، 62 .

(2) المصدر السابق ، 66 .

(3) المصدر السابق ، 63 .

(4) حازم القرطاجني ، 67 .

فقد يجتمع الأسلوبان في صورة تعبيرية واحدة . فقد يأتي كلام فيه خصائص الأسلوب الخطابي المعتمد على التعبير المباشر المبني على الاقناع ، وفيه خصائص الأسلوب الشعري لاعتماده على التصوير غير المباشر المبني على المحاكاة والتخييل . وقد التفت البلاغيون القدامى إلى ذلك (1) .

ومن هذا الكلام الذي اجتمع فيه الأسلوبان قول أبي تمام (2) :

أخرجتموه بكره من سجيته والنار قد تنتضي من ناضر السلم

فهو مبني على الاقناع أولاً ، لأنه رد على اعتراض من يتوهم عدم امكان اخراج المرء عن سجيته ؛ بامكان الحصول على النار من ناضر السلم . ولما كان حصول هذا مخالف لطبيعة ناضر السلم ، وقد حصل فعلاً ، فمن الممكن أن يقتنع المخاطب بحصول الأول ، فهو من هذه الناحية أسلوب خطابي اعتمد التصوير المباشر . ولكنه مع ذلك قد تضمن التخييل والمحاكاة ، من حيث تشبيهه اخراج المرء عن سجيته وتمثيله باستحصال النار من ناضر السلم ، وهذا مبني على التخييل الذي هو من خصائص الأسلوب الشعري . يقول حازم القرطاجني عن هذا البيت وأمثاله : « فالأقاويل التي بهذه الصفة خطابية بما يكون فيها من اقناع ، شعرية بكونها متلبسة بالمحاكاة والخيالات » (3) .

***

طرق التعبير المباشر

ويأخذ التعبير المباشر عن المعنى طرقاً وأساليب متعددة ، لكلّ منها أبعاده النفسية وخصائصه الفنية . ومن هذه الطرق :

« التقديم والتأخير »

يتضمن أسلوب التقديم والتأخير أبعاداً نفسية ، ونكتاً ولطائف بلاغية كثيرة . وقد أشار إلى جملتها جمهرة البلاغيين ، ورفضه عبد القاهر الجرجاني والذين جاءوا من بعده ، ومن أبرزهم بالاضافة اليه ، ابن الأثير وابن الزملكان والفخر الرازي والعلوي صاحب الطراز والسكاكي والخطيب والقزويني ، ثم أصحاب الشروح والتلخيصات والحواشي ، على اختلاف في مدى فهمهم لتلك الأبعاد ، وطريقة عرضهم اياها ، وحديثهم عنها .

ولم يكن بيان الأبعاد النفسية للتقديم والتأخير محصوراً على البلاغيين ، بل سبقهم

---

(1) المصدر السابق ، الصفحة نفسها .

(2) المصدر السابق ، والصفحة نفسها ، وانظر ديوانه ، 238 .

(3) المصدر السابق ، والصفحة نفسها .

في الاشارة الى بعضها النحاة الذين بدا تأثيرهم واضحاً في البلاغيين ، فيما كتبوه في هذا الصدد ، اذ كثيراً ما يشيرون إلى آرائهم فيه [1] . ولعل ذلك راجع في نظرنا إلى كون هذه الظاهرة من التي تتداخل فيها الدراسات النحوية مع الدراسات البلاغية .

***

والتقديم والتأخير في الفن القولي على ضربين :

الأول : ما نسميه « التقديم الرتبي » : - اذ الأصل في ترتيب ألفاظ الكلام أن يكون قائماً على ملاحظة ما لها من ترتيب وجودي في الذهن . فمن المؤكد أن بعضها يكون أسبق تصوراً ووجوداً في الذهن من الآخر ، والنفس تميل وتتشوق لذكر ما تسبق معرفته ووجوده في الذهن أولاً . وهذا يعني استدعاء تطابق الترتيب اللفظي بمفرادات معاني الجملة ، مع ترتيبها ووجودها الذهني . وهو أمر يتمشى مع ما تميل اليه الذات وينسجم معها . وهذا ما التفت ليه البلاغيون . فابن الزملكان يؤكد على أن « التقديم في اللسان تبع للتقديم في الجنان » [2] ، كما أكد الفخر الرازي أن « دلالة الألفاظ على ما ثبت في النفس لا على ما في الخارج » [3] ، ولعل هذا الفهم هو الذي دفع ابن الأثير للقول بتقديم « الذي يختص بدرجة التقدم في الذكر لاختصاصه بما يوجب له ذلك » [4] . ومن هنا فان تقديم ما رتبة وجوده الذهني التأخير يسبب - في كثير من الأحيان ، الا في مواضع سنشير اليها - تعقيداً وابهاماً ، يجعل النفس تنفر من الكلام ولا تحس بالميل له والاطمئنان اليه ، وذلك لأنها بطبيعتها تنفر من كل ما يكون مدعاة لإتعابها واجهادها واشعارها بالألم نتيجة ذلك . فالنفس مثلاً تتقبل تقديم الصفة أو ما يتعلق بها على الموصوف ، لأن الصفة تستدعي موصوفاً ثابتاً معروفاً لدى النفس ، أولاً حتى يصح الحاقها به ، فهو أسبق وجوداً ذهنياً منها وتقديمها عليه يبهم الكلام وينفر النفس . فابن الأثير بناء على هذا الفهم يلفت نظرنا الى هذه الظاهرة من خلال تنبيهنا إلى عدم جواز القول : هذا من موضع كذا رجل ورد اليوم ، ونريد منه - هذا رجل من موضع كذا ورد اليوم ، وذلك بتقديم الصفة - من موضع كذا - على الموصوف - رجل - من حيث أن مثل هذا يحدث تعقيداً لفظياً ومعاظلة في الكلام تنفر منه النفس ويبهم عليها المعنى المقصود، بينما هي تحس بالراحة والاطمئنان لو قلنا : هذا رجل ورد اليوم من موضع كذا ، وذلك لشعورها بالظفر بالفائدة لترتب الألفاظ حسب ترتبها الذهني [5] ، ومثلما لا يجوز تقديم الصفة على الموصوف ، والمضاف اليه أو

---

(1) ابن يعيش (موفق الدين يعيش بن علي) ت 643 هـ ، شرح المفصل (المنيرية بمصر ، بدون تاريخ) ، 1 / 92 - 93 .
(2) ابن الزملكان ، 147 .
(3) الشيرازي ، 128 .
(4) ابن الأثير ، 2 / 230 .
(5) المصدر السابق ، 2 / 227 - 229 .

شيء منه على المضاف ، والمفسر على المفسر ، ونظائر ذلك[1] .

ومن الشواهد التي يستشهد بها البلاغيون في بيان أبعاد هذه الظاهرة بيت الفرزدق الذي يمدح فيه خال هشام بن عبد الملك الذي يقول فيه[2] :

وما مثله في الناس الا مملكا أبو أمه حي أبوه يقاربه

فيرون أنه لم يذهب برونق هذا البيت ويفقده قيمته وقدرته النفسية في التأثير والاثارة ، الا كون ترتيب ألفاظه قد جاء على غير ترتب معانيها ووجودها الذهني ، مما أحدث ابهاماً في المعنى أفقد النص قيمته ، وكان على الشاعر حتى يكون واضحاً في الدلالة على المعنى الذاتي الذي يريد نقله ، أن يرتب الفاظه حسب ترتبها الذهني فيقول : وما مثله في الناس حي يقاربه ، إلا مملكاً أبو أمه أبوه ، وانّ المتلقي يشعر أنّ الشاعر قد تكلف التعقيد تكلفاً خالف به سجية نفسه وطبيعتها في الاسترسال ، لم يعرض له شيء من هذا التعقيد »[3] . ويرى البلاغيون أنّ مخالفة النفس سجيّتها المتسبّبة عن مخالفة ترتب ألفاظ البيت لترتبها المعنوي في الذهن هي التي أبهمت الكلام وفوتت على المبدع والمتلقي معاً الغرض المقصود من التجربة الشعورية ، وأكدوا على أن المقصود من البيان العربي انما هو الايضاح والابانة وافهام المعنى ، فاذا لم يتحقق ذلك ، لا يتحقق غرض الكلام ويفشل في أداء دوره[4] .

والمعاني التي تكون أسبق وجوداً في الذهن من غيرها والتي يلزم تقديمها اللفظي بحسب تقدمها الرتبي المعنوي كثيرة متعددة ، بحسب تعدد أسبابها الموجبة لها ، النابعة من أبعادها ومواقعها في النفس . ولا يعدل بها عن مواقعها ومراتبها التي استحقتها إلا اذا اقتضت التجربة الشعورية ذلك ، لأغراض وأبعاد نفسية معينة وهذا هو الضرب :

الثاني : من ضروب التقديم والتأخير ، القائم على أساس تقديم ما حقه التأخير ، وتأخير ما رتبته التقديم . فقد يعمد المبدع الى هذا الضرب من الأسلوب في التعبير ، فيرتب الألفاظ على غير ما يقتضيه ترتيبها ووجودها الذهني ، وذلك من أجل تحقيق أبعاد نفسية معينة ، تنبع من طبيعة التجربة الشعورية ، والمعنى المراد نقله ، والانفعال المناسب

---

(1) المصدر السابق ، الصفحات نفسها . وقد سمى بعضهم هذا التعقيد في الكلام « معاظلة » . انظر : الآمدي ، الموازنة ، (القاهرة ، 1945) ، 236 وابن الأثير ، 2 / 226 وما بعدها . بينما أطلق قدامة « المعاظلة » على ما سماه فاحش الاستعارة . نقد الشعر ، 201 .

(2) انظر البيت في ديوانه ، 1 / 108 .

(3) ابن الأثير ، 2 / 229 .

(4) الآمدي ، 237 - 238 والمرزباني ، 96 - 97 ، ابن رشيق ، 1 / 259 - 260 وابن سنان الخفاجي ، 101 وابن الأثير ، 2 / 229 .

الذي يراد احداثه في نفس المتلقي ، ومن ظروف وأحوال المقام الذي سبق فيه التخاطب ، مما يحتم على المتكلم تقديم ما حقه التأخير ، أو تأخير ما حقه التقديم وعلى أن لا يكون هذا سبباً في افساد المعنى وابهامه . أما اذا تسبب في شيء من ذلك فلا يصار اليه ، لأنه يصبح حينذاك عيباً في النص يفوّت فرصة النجاح عليه [1] .

ومن أهم الأبعاد النفسية التى من أجلها يصار الى هذه الظاهرة الأسلوبية البلاغية :

التوكيد عن طريق اثارة انفعال التشويق لمعرفة الحكم المتأخر :

ومن أبرز من أشار إلى هذا البعد النفسي من البلاغيين ، عبد القاهر الجرجاني والزمخشري ، وتابعهما على ذلك جمهور البلاغيين . وكان عبد القاهر أكثرهم نضجاً في تفهم هذه الظاهرة النفسية ، وأبعدهم غوراً في تحليلها . ففي تقديم الفاعل على فعله مثلاً يقول في تفسيره النفسي : « انه لا يؤتى بالاسم معرى من العوامل الا لحديث قد نوى اسناده اليه . واذا كان كذلك ، فاذا قلت : عبد الله ، فقد أشعرت قلبه بذلك أنك قد أردت الحديث عنه . فاذا جئت بالحديث فقلت مثلاً : قام ، أو قلت : خرج ، أو قلت : قدم ، فقد علم ما جئت به ، وقد وطأت له وقدمت الاعلام فيه ، فدخل على القلب دخول المأنوس به ، وقبله قبول المتهيىء له المطمئن اليه ، وذلك لا محالة أشد لثبوته وأنفى للشبهة وأمنع للشك وأدخل في التحقيق . وجملة الأمر : انه ليس اعلامك الشيء بغتة مثل اعلامك له بعد التنبيه والتقدمة له ، لأن ذلك يجري مجرى تكرير الاعلام ، في التأكيد والأحكام » [2] . ومن الممكن القول : أن الفاعل اذا قدم ، فانّ النفس بعد معرفته والاطمئنان به ، ستتطلع وتتشوق إلى معرفة ماذا جرى له أو حدث منه . فأنت بتقديمك إيّاه ستشوق النفس لتلقي الحكم الذي تريد اثباته له ، فاذا ذكرته بعد ذلك كان هذا مدعاة لتوكيد اثبات الحكم له ، وترسيخه في الذهن وتخصيصه به أحياناً . من ذلك قول عروة بن أذينة [3] :

سليمي أزمعت بينا فأين تقولها أينا

فالشاعر قدم سليمي حتى يشوّق نفس المتلقي لمعرفة ما الذي حصل لها ، فلما قال بعد ذلك : « أزمعت بينا » ، كان ادعى لتوكيد اسناد الفعل اليها في نفس المتلقي وترسيخه . اذ الشاعر كما يرى عبد القاهر ، قد أوقع « ذكرها في سمع الذي كلم ابتداءً ومن أول الأمر ، ليعلم قبل هذا الحديث ، أنه أرادها بالحديث ، فيكون ذلك أبعد له من

---

(1) أبو هلال العسكري ، 159 ، والسكاكي ، 113 .

(2) دلائل الاعجاز ، 101 - 102 .

(3) انظر البيت في المصدر السابق ، 100 وفي ديوانه ، 398 .

الشك »[1] . فتوكيد اسناد الحكم في نفس المتلقي المستفاد من هذه الظاهرة الأسلوبية البلاغية ، انما هو الاستجابة الطبيعية لانفعال التشويق الذي تثيره هذه الظاهرة في النفس . وانما تكون هذه الظاهرة قادرة على اثارة انفعال التشويق في النفس ، لأن الشيء اذا حصل على خلاف عادته وعلى غير ما كانت تتوقعه النفس ، فانه يكون مدعاة للفت انتباهها ، واثارة تطلعها اليه وتشوّقها لمعرفة السبب الذي من أجله جاء على هذه الصورة . وهذا ما يطّرد في كثير من الظواهر الأسلوبية التي يكون ترتيب الألفاظ فيها في النطق على غير ترتيب وجودها الذهني المعتاد . من ذلك ما نجده في تقديم خبر المتبدأ عليه ، كما في قول الشاعر[2] :

ثلاثة تشرق الدنيا ببهجتها شمس الضحى وأبو اسحق والقمر

يقول السكاكي : انّ تقديم المسند « ثلاثة » قد أثار نوع تشويق الى ذكر المسند اليه « شمس الضحى وأبو اسحق والقمر »[3] ، مما جعل نفس المتلقى متطلعه لمعرفة من هم هؤلاء الثلاثة . حتى اذا استحكم ذلك منها ، ذكرهم لها ، فكان هذا أدعى لتقبلها وتوكيد المعنى لديها واحداث الاستجابة المناسبة فيها ، لانشغالها عن تفقد موضع المبالغة غير المقبولة ، بما أثارته الظاهرة فيها من انفعال التشويق والتطلّع .

***

الادعاء بانحصار الحكم وقصره على المتقدم :

وقد يصل توكيد الحكم الذي تفيده هذه الظاهرة الأسلوبية حد المبالغة والادعاء بحصره وقصره على المتقدم . ويبدو هذا أكثر وضوحاً وجلاءً في تقديم المفعول على الفعل ، كما في قوله تعالى : « بل الله فاعبد وكن من الشاكرين »[4] فان تقديم لفظ الجلالة على الفعل « اعبد » ، أوجب تخصيص العبادة به دون غيره[5] ، وكذلك الشأن في تقديم الظرف أو الحال أو الاستثناء على العامل[6] . والسر في ذلك أن الأصل في المفعول ونظائره التأخر عن العامل في الوجود الذهني ، وانّ تقديمه عليه ليس فقط لافتاً لانتباه النفس من حيث مجيئه على غير العادة ، وانما لأنه خالف فيه موقعه في النفس ، مما تحس معه النفس بأنّ تقديمه لأمر مهم اقتضاه يوجب توكيد الحكم بالنسبة له أكثر مما وجب للفاعل عند تقديمه

---

(1) دلائل الاعجاز ، 101 .

(2) انظر البيت عند السكاكي ، 106 .

(3) السكاكي ، 106 ، وقارن بما جاء عند ابن الأثير ، 222/2 ، ويحيى بن حمزة العلوي ، 2/ 68 .

(4) سورة الزمر ، الآية ، 66 .

(5) ابن الأثير ، 218/2 ويحيى بن حمزة العلوي ، 66/2 .

(6) ابن الأثير ، 217/2 .

على فعله ، وليس وراء توكيد الحكم الا حصره به وقصره عليه .

***

تطلع النفس لمعرفة الأهم فالمهم :

ويمكن في هذه الظاهرة الأسلوبية البلاغية بعد نفسي آخر ، وهو أن النفس تعني وتتطلع الى تقديم معرفة الذي بيانه لها أهم ، وهي بشأنه أعنى . فقد يشغل نفس المتلقى أمر من الأمور وتتطلع الى خبره وتتشوق الى ما تم بشأنه ، لكون التعرف عليه مهما لديها ، أو لأنّ أموراً مهمة تترتّب عليه ، فحينئذ ، ولكي يكون التعبير أكثر قدرة وقابلية على التأثير والاثارة ، يقدم فيه ما انعقد القلب به وان كان حقه الرتبي من حيث الوجود الذهني التأخير ، وذلك حتى يعجّل للنفس ما تريد التعرف عليه ، فتطمئن وتستقر ، والا فقد النص قيمته لانشغال النفس عما يرد فيه بما تعلقت به وتأخر بيانه في النطق . وأكثر ما يصار الى ذلك من أجل تعجيل المسرة الى النفوس ، واشاعة الاطمئنان فيها ، فلو أنّ أخا عزيزاً لك قدم الى المحكمة وحكمت ببرائه ، وأنت لا تعلم ذلك ، ولكنك متلهف أشدّ التلهف للتعرف على نتيجة الحكم ، فحينئذ يصبح من الضروري على من يريد أن يزفّ لك البشرى ، أن يقدم الحكم بالبراءة فيقول : « بالبراءة حكمت المحكمة على أخيك » ، حتى يريحك من تمزقك ، ويشبع تطلعك ولهفتك الى معرفة النتيجة ويعجل لك بها . وقد التفت البلاغيون الى هذه الظاهرة ، وان كانوا في الغالب انما ينقلون رأى النحاة فيها . يقول الفخر الرازي وهو يعلّل وجوه التقديم ، فيرى أنّ منها « أن تكون الحاجة الى ذكره أشد والى العلم به أهم ، كما قال سيبوين »(1) . بيد أنّ كثيراً منهم فسّر الأهمية تفسيراً بعيداً عن اظهار الجوانب النفسية حينما فهم أنّ المراد منها الأهمية والكرامة تارة ، أو التقدّم الرتبي تارة أخرى ، ولذا يقدم الأشرف على من دونه ، وعلى هذا يفسر تقديم الوجه على اليدين في قوله تعالى : « فاغسلوا وجوهكم وايديكم »(2) ، على اعتبار أنّ الوجه أشرف من اليدين(3) . وهو تفسير لا صلة له بالجوانب النفسية ، بل يخرج الحديث من نطاق معالجة ظاهرة أسلوبية بلاغية خاصة هي التقديم والتأخير . ولعل عبد القاهر الجرجاني كان أقربهم في الوصول الى تفهم حقيقة هذه الظاهرة ، والكشف عن بعدها النفسي ، حينما ذهب الى أن النفس انما تعني بتقديم من تهتم بشأنه وذلك لأنه مائل نصب العينين ، وان التفات الخاطر اليه في ازدياد(4) .

***

(1) الرازي ، 127 .
(2) سورة المائدة ، الآية : 6 .
(3) يحيى بن حمزة العلوي ، 2/61 .
(4) دلائل الاعجاز ، 100-101 .

« التعريف والتذكير »

ان لتعريف المسند أو المسند اليه أو تنكيرهما أغراضاً بلاغية وأبعاداً نفسية يقصد الى تحقيقها والوصول اليها . ومن أجل التعرف على الأسس النفسية التي تعتمد عليها هذه الظاهرة الأسلوبية ، لا بد من التعرض لحقيقتين نفسيتين :

أولاهما :

اننا اذا أردنا أن نخبر عن شيء ما ، فاننا في واقع الأمر ، نريد أن نحكم بمفهوم لمفهوم آخر ، نفياً أو اثباتاً . فاذا قلنا : الكتاب نافع ، فاننا نريد أن نحكم بالنفع للكتاب . واذا قلنا : محمد لا يسافر غداً ، أردنا أن نحكم بنفى احتمال سفر محمد . فالمحكوم له هو المسند اليه ، والمحكوم به هو المسند ، والحكم هو الاسناد وهو النسبة . وهذا الحكم الذي يريد أن يخبر به المخبر ، يتفاوت قوة وضعفاً ، كما يتفاوت تقبل المتلقى له وتصديقه به بنفس النسبة . واذا كان الأمر كذلك ، فانه يجب معرفة ما يلي :

1) أن التعريف بحدّ ذاته يفيد توكيداً ، لأنّ التعريف والتنكير أمران نسبيان بالاضافة الى النفس . فقد يكون شيء ما معروفاً لدى شخص ، مجهولاً لآخر . ولا يكون معرفة لشخص ما الا اذا سبق له التعرف عليه ، وكان لنفسه ادراك مسبق به ، واذا تبين ذلك ، فان التعريف يفيد الشيء المعرف توكيداً ويزيده وضوحاً ، لأن النفس تكون أكثر تقبلاً وتفاعلا مع ما سبق لها وأن أدركته .

2) أن المحكوم له ـ المسند اليه ـ كلما كان عاماً مطلقاً غير مقيد ، كان احتمال ثبوت الحكم له في الخارج ، وفي نفسي المتلقى أقرب . فلو قلنا : شيء موجود ، فهذا يعني اننا نخبر بوجود شيء ما ، وهذا ما لا تجد النفس صعوبة في تقبّله والتصديق به ، لكون احتمال ثبوت الحكم وتحقّقه قوياً ، ما دام ذلك الشيء عاماً مطلقاً ، ليس لدى نفس المتلقى معرفة سابقة بخصوصه ، لتتخذ على ضوئها موقفاً محدداً من حيث الرفض أو القبول ، واذا كان استعداد المتلقى لتقبّل الحكم في هذه الظاهرة الأسلوبية البلاغية حسناً ، فان الحاجة الى تعريف المسند اليه فيها تقل ، اذا أريد منه توكيد الحكم وتقريره في نفس المتلقى ، كما أنّ الفائدة منه تكاد تنعدم إن لم تفوّت على المتكلم الغرض الذي يرمي اليه . أما اذا كان المحكوم له ـ المسند اليه ـ معرفة أو نكرة مخصصة ، فانّ احتمال تحقّق ثبوت الحكم بحقه في الخارج يكون بعيداً ، وتقبّل المتلقى له وتصديقه به يكون أقل احتمالاً . وكلما ازداد تخصصاً أو أصالة في التعريف ، ازداد بُعد احتمال تصديق المتلقى به . وذلك لأنّنا لو قلنا ، سافر رجل ، فانّ احتمال ثبوت السفر لرجل من الرجال لا على التعيين ، قريب جداً ، ولا تجد النفس صعوبة في تقبّله والتصديق به ، ما دام من الجائز جداً وقوعه . أما لو قلنا :

سافر الرجل فانّ احتمال ثبوت السفر بحق هذا الرجل المعين بالذات من بين باقي أفراد الجنس ، وان كان ممكناً ، الا أن تقبل النفس له ، وتصديقها به ، مما يحتاج الى اثبات وتوكيد .

وقد التفت السكاكي الى هذه الحقيقة النفسية ، وأشار اليها ، بيد انّ اشارته كانت غامضة ، يشوبها الاقتضاب والتعقيد ، كما هو شأنه واتباع مدرسته في معالجاتهم لكثير من الظواهر البلاغية ، حينما قال : « انّ احتمال تحقق الحكم متى كان أبعد كانت الفائدة في تعريفه أقوى ، ومتى كان أقرب كانت أضعف . وبعد تحقّق الحكم بحسب تخصيص المسند اليه والمسند ، كلما ازداد تخصصاً ازداد الحكم بعداً ، وكلما ازداد عموماً ازداد الحكم قرباً »[1] .

ثانيتهما :

ان الأصل في المحكوم له ـ المسند اليه ـ أن يكون معرفا معلوماً لدى المتكلم والمتلقى على السواء ، لأنه يعسر على النفس ان تتصور اثبات حكم لشيء مجهول لديها ، اذ لا تستطيع أن تحكم على شيء بشيء ما ، الا اذا كانت لديها معرفة مسبقة بذلك الشيء الذي تريد أن تحكم عليه بثبوت شيء في حقّه سلباً أو ايجاباً[2] . كما أن الأصل في المحكوم به ـ المسند ـ أن يكون مجهولاً لدى السامع ، وانما يريد المخبر ، افهام المتلقى وتعريفه به . وهذا ما قرره البلاغيون وأشاروا اليه أيضاً . يقول صاحب الطراز وهو يتحدث عن المسند : « انّ الأصل أن يكون نكرة ، لأنك انما تخبر بما يجهله المخاطب فتعرفه المياه »[3] .

***

بعد معرفة تينك الحقيقتين النفسيتين لطرفي النسبة الاسنادية في الجملة ، نقول : ان المتكلم المخبر قد يضطر أحياناً الى أن يتجاوز الأصل المقرر لطرفي النسبة ، فيلجأ الى تعريف المحكوم به ـ المسند ـ ، أو تنكير المحكوم له ـ المسند اليه ـ ، لأغراض بلاغية ، وابعاد نفسية معينة ، من أجل اثارة انفعالات خاصة في نفس المتلقى ، وغالباً ما يتوصل اليها عن طريق التعريف باللام .

تعريف المحكوم به (المسند) :

ومن أبرز الابعاد النفسية التي يلجأ المتكلم من أجلها الى تعريف المحكوم به خروجاً

---

(1) السكاكي : 85 .

(2) راجع ما كتبه النحاة في خصوص كون المبتدأ معرفة ، وكشاهد على ذلك راجع شرح ابن عقيل / (القاهرة ، 1384 هـ ـ 1964 م) 1897/1 ، والهامش رقم (1) من الصفحة نفسها .

(3) يحيى بن حمزة العلوي ، 21/2 .

على ما هو له في الأصل هي :

1 ـ المبالغة في ادعاء ثبوت الحكم :

انّ الحكم ـ الاسناد ـ ، لا يفيد كما مر بنا ، أكثر من ادعاء المتكلم ثبوت شيء لشيء ، مع تفاوت هذا الادعاء من حيث احتمال امكان تحققه أو عدمه ، والذي يستلزم تفاوت موقف المتلقى من حيث التصديق به وتقبله .

ومن أجل هذا فان المتكلم يجد في كثير من المواقف لا سيما في مقام المدح أو الذم أو الوصف ، ضرورة التوصل الى اقناع المتلقى بما يشبه اليقين بثبوت الحكم ، عن طريق ايهامه انّ المحكوم له ظاهر في المحكوم به ـ حقيقة أو ادعاءاً ـ وأن يخيّل اليه أنّ هذا مما لا يخفي على أحد ، وأنه قد بلغ في الوضوح والشهرة درجة لا مجال معها لانكار منكر ، فيعمد الى تعريف المحكوم به ـ المسند ـ لاشعار المتلقى والايحاء اليه ، انّ المتكلم انما يريد الاخبار بحقيقة ثابتة معروفة مشهورة ، وليس حكماً مجهولاً كما هو الأصل في الاسناد . ويتجلى هذا البعد النفسي في التعريف بـ (أل) دون باقي المعرفات .

من ذلك ما نجده في بيت حسان بن ثابت الانصاري الذي يقول فيه (1) :

وانّ سنام المجد من آل هاشم   بنو بنت مخزوم ، ووالدك العبد

يقول عبد القاهر الجرجاني في تعليقه عليه : انّ حساناً لم يرد اثبات العبودية لوالد المهجوّ في هذا البيت فحسب ، وانما أراد أيضاً أن « يجعله ظاهر الأمر فيها ومعروفاً بها ، ولو قال : ووالدك عبد ، لم يكن قد جعل حالُه في العبودية حالة ظاهرة متعارفة » (2) . وقد التفت الى هذا البعد النفسي كثير من البلاغيين وفي مقدمتهم عبد القاهر الجرجاني والعلوي صاحب الطراز ، الذي لم يخرج عن فهم الجرجاني له (3) .

وقد يفيدنا تعريف المحكوم به ـ المسند ـ بـ (أل) ، ليس فقط الايحاء الى المتلقى بأنه ظاهر في الحكم ولا يحتاج الى امارة أو علاقة ـ كما يقول صاحب الطراز (4) ـ ، وانه قد بلغ من ظهوره فيه أن أصبح معروفاً به لدى القريب والبعيد ، وانما من حيث الايحاء اليه أيضاً

---

(1) حسان بن ثابت الأنصاري ، ديوانه ، (بيروت ، 1966) -89 .

(2) دلائل الاعجاز ، 140 .

(3) يقول العلوي صاحب الطراز وهو يتحدث عن الابعاد التي من أجلها يعرّف المحكوم به : « أن تورده على وجه اتّضح امره اتّضاحاً لا يسع انكاره ، وظهر حاله ظهوراً لا يخفى على أحد ، وهذا كقولك : زيد الشجاع ، على معنى انّ اسناد الشجاعة اليه أمر ظاهر لا يفتقر الى دلالة ولا يحتاج الى علامة وامارة » . انظر يحيى بن حمزة العلوي ، 22/2 وقارنه بما جاء في دلائل الاعجاز ، 140 وعند ابن الزملكان ، 99-100 .

(4) يحيى بن حمزة العلوي ، 22/2 .

بانّ الحكم انما يبلغ كماله في المحكوم له . فاذا أردنا أن نصف انساناً بالشجاعة مثلاً ، وقلنا : عليّ شجاع ، فاننا حينئذ لا نفيد المتلقى أكثر من الاخبار بشجاعة عليّ ، ويكون موقفه من تقبل هذه النسبة متفاوتاً بحسب ما له من خبرة سابقة عنه . أما اذا أردنا لا أن نؤكد الحكم له فحسب ، وانما لنوحى اليه انّ علياً ليس شجاعاً عاديّاً كباقي الشجعان ، بل قد بلغ من الشجاعة أعلى مراتبها ، وأن الذي يستحق أن يقال له شجاع انما هو ، لفرط تمرسه فيها ، بحيث تكاد أن تكون صفة مختصة به ، فاننا لكي نصل الى اثارة مثل هذا التخييل في نفسه ، فاننا نلجأ الى تعريف المحكوم به ، وذلك لأنّ تعريفه ، يعني معرفة النفس المسبقة به ـ حقيقة أو ادعاء ـ كما أشرنا ، وهذا مما يوحي للمتلقى ان المراد ليس اثبات شجاعة لعلي فحسب ، وانما المراد اثبات أنّ هذا الشجاع المعروف للنفس مسبقاً والمتصف بكامل صفاتها انما هو عليّ .

ومن هنا فقد يبلغ الحكم الذي يراد اثباته للمحكوم له بوساطة تعريف المحكوم به بـ (أل) درجة من القوة الايحائية يتوهم معها المتلقى انه مقصور على المحكوم له ، ولا يتعداه الى غيره ، ولا يجري الا عليه ولا يصدر الا عنه . ويكون ذلك أجلى فيما لو قيد المحكوم به وخصص بحالة معينة أو وقت معين أو غير ذلك ، لأن تقييده بذلك يضيق دائرته ويعطي الكلام قدرة وقابلية على ايهام المتلقى واقناعه بانحصار الحكم بالمحكوم له ، وقصره في تلك الحالة أو الوقت المعلوم عليه . ومن الشواهد التي تداولها البلاغيون لهذه الظاهرة قولهم : هو الوفيّ حين لا تظن نفس بنفس خيراً (1) ، وقول الاعشى (2) :

هو الواهب المائة المصطفاة اما مخاضاً واما عشاراً

ويقول عبد القاهر الجرجاني في التعليق على هذين الشاهدين ، انّ المعنى يكون على انك : « تجعل الوفاء في الوقت الذي لا يفي فيه أحد نوعاً خاصاً من الوفاء ، وكذلك تجعل هبة المائة من الابل نوعاً خاصاً وكذا الباقي . ثم انك تجعل كل هذا خبراً على معنى الاختصاص وانه لمذكور دون من عداه » (3) .

2 ـ الايهام :

وقد يؤدي تعريف المحكوم به بـ (أل) خاصة ، في كثير من الأحيان الى اثارة تخيّل المبدع بأنّ الحكم قد تجسد وتمثل في المحكوم له . وهذا يعتمد أيضاً على براعة المبدع في صياغة تعبيره . ويتجلى ذلك فيما لو فصل بين المحكوم له والمحكوم به بضمير الغائب

(1) دلائل الاعجاز ، 138 .
(2) انظر البيت في المصدر السابق ، 139 .
(3) دلائل الاعجاز ، 139 .

« هو » ، لأن ذلك يكون مدعاة لايهام المتلقى انّ ما بعد المحكوم له انما هو حكاية عن ماهيته وتركيبه ، وهو هنا المحكوم به ـ انما هو الصفات التي تشكل في مجموعها المحكوم له ، وهكذا فان الكلام حينئذ يكون موحياً للمتلقى انه اذا أراد أن ينظر هذه الصفات متجسدة ومتمثلة في شيء ، فلينظر الى المحكوم له ، فانه هي . فلو تسائل الناس عن الرجل الذي تتمثل فيه شمائل البطولة والاقدام والقدرة على حماية عرينه والدفاع عنه ، وقلت لهم : محمد هو البطل المحامي فانك في هذه الحالة لا تريد أن تشير الى ظهوره بهذه الصفة ، أو أنها مقصورة عليه فحسب ، وانما تريد أيضاً ، أو قل انّ التعبير يفيد المتلقي انّ الذي تجسدت فيه البطولة والحميّة انما هو محمد ، ويكون موحياً للمتلقى بأنه اذا أراد أن ينظر الى تلك الصفات متجسدة متمثلة في شخص فلينظر الى محمد ، وما ذلك الاّ لتعريف المحكوم به بـ (أل) والفصل بينه وبين المحكوم له بضمير الغائب هو كما أوضحنا ذلك قبل قليل . ومن البلاغيين الذين التفتوا الى هذا البعد النفسي وتفهّموه جيداً ، عبد القاهر الجرجاني ، حينما رأى أنّ طريق هذه الظاهرة الأسلوبية كطريق قولك : « هل سمعت بالأسدية وهل تعرف ما هو ؟ فان كنت تعرفه فزيد هو هو بعينه » (1) . فالبعد النفسي هنا قائم على الايحاء للمتلقى بأن الحكم قد تجسد في المحكوم له ، وكأنه ماثل أمام عينيه ينظر اليه ، ولكن في صورة المحكوم له ، وهذا أدعى لتوكيد الحكم وتقريره في نفس المتلقى ، ومما يبعث على نشاطه للتفاعل مع النص . وقد عبّر عبد القاهر الجرجاني عن الايحاء والتخييل الذي تفيده هذه الظاهرة الأسلوبية بالوهم والتقدير والتصوير (2) ، وقد تناقل البلاغيون رأيه هذا وتعبيراته تلك (3) . ومن أجمل النصوص التي يوحي بها تعريف المحكوم به ـ المسند ـ بـ (أل) ، بهذا البعد النفسي ، ويصوّره في نفس المتلقى ، قول الشاعر (4) :

انا الرجل المدعو عاشق فقره ... اذا لم تكارمني صروف زماني

فأنت حينما تقرأه ـ كما يقول عبد القاهر ـ تحس كأن الشاعر يقول لك : أتريد أن ترى الذي يدعوه الناس عاشق فقره ، فأن كنت تريد ذلك ، فانظر اليّ ، فانك ستجد ذلك الشخص الذي تجسدت فيه هذه الصفة . فهذا يوحي للمتلقى تخييلاً مناسباً ، ويصوّر له في نفسه وضعاً لا عهد له به ولم يره ، ويجريه مجرى ما عهد وعلم (5) ، وذلك بتشخيصه في ذات معينة معروفة لديه .

---

(1) دلائل الاعجاز ، 140 .

(2) يقول عبد القاهر وهو يتحدث عن هذه الظاهرة الأسلوبية : « فهذا كله على معنى الوهم والتقدير ، وأن يصور في خاطره شيئاً لم يره ، ولم يعلمه ، ثم يجريه مجرى ما عهد وعلم » عن دلائل الاعجاز ، 143 .

(3) يحيى بن حمزة العلوي ، 23/2 ، والسكاكي ، 101-102 ، الرازي ، 43 .

(4) انظر البيت في دلائل الاعجاز ، 142 .

(5) المصدر السابق ، الصفحة نفسها .

ولا يقتصر هذا البعد النفسي على تعريف المحكوم به ـ المسند ـ بـ (أل) ، بل يمكن التوصل اليه عن طريق تعريفه بالاسم الموصول ، بل لعله فيه أظهر وأجلى ، وكثيراً ما يصار اليه بوساطته . وما ذلك الا لأنّ تعريف المحكوم به بالموصول ، لا يكون الا اذا كان المحكوم به جملة والمحكوم له معرفة يراد وصفه بهذه الجملة ، وان هذا الوصف مما سبق للسامع أن عرفه وعلم به [1] . فيكون غرض الكلام افهام المتلقى انّ الذي تجسد فيه هذا الوصف ، واتصف به انما هو المحكوم له . من ذلك قول الشاعر [2] :

أخـــوك الـــذي ان تدعـــه لملمة يجبك ، وان تغضـب الى السيف يغضب

***

ومثلما يلجأ المتكلم الى تعريف المحكوم به ـ المسند ـ خروجاً على الأصل المقرر له لابعاد نفسية ، أشرنا الى أهمها ، فانه قد يلجأ الى تنكير المحكوم له ، المسند اليه ـ خروجاً على الأصل المقرر له أيضاً ، من أجل أبعاد نفسية معينة أيضاً ، وانّ له كما لتعريف المحكوم به ، سحراً يأسر النفوس ، ويثير فيها الانفعالات المناسبة .

وهذا لا يعني انّ بقاء كل من المحكوم به والمحكوم له على ما تقرر بحقهما في الأصل من تنكير الأول وتعريف الثاني ، خلوهما من الأبعاد النفسية . بل قد لا يتحقق البعد النفسي المقصود الوصول اليه من خلال التعبير الا ببقاء كل منهما على ما له في الأصل من تعريف أو تنكير . فقد يعمد المتكلم الى ابقاء المحكوم به نكرة ، وهو في ذلك انما يريد أن يفيد المتلقى تعريفاً وايضاحاً لا يفيده اياه لو جاء به معرفة ، بل يجد فيه الأسلوب الأمثل لافادته المعنى الذاتي الذي يريد نقله اليه ، وهذا من أسرار البيان العربي الرائع وغرائبه . وذلك كالذي نجده في قوله تعالى : « ولتجدنهم أحرص الناس على حياة » [3] ، فالمقام هنا يقتضي تنكير لفظة حياة « التي هي في هذه الآية الكريمة من متعلقات المسند ، بل لا يؤ دي النص القرآني دوره لو جاءت معرفة . اذ المراد هنا الحرص على الاستزادة من الحياة ، لا على أصل الحياة . ويكون معنى الآية الكريمة كما فسّرها ابن الزملكان على أنهم : « أحرص الناس ولو عاشوا ما عاشوا على أن يزدادوا حياة الى حياتهم » [4] . وهذا ما لا يتأتى مع تعريف لفظة « حياة » .

---

(1) هذا هو رأي النحاة كما جاء عند ابن جنى 1/321 ، وقد ردّه البلاغيون ، انظر السكاكي ، 86-87 والرازي ، 45 ، وقد انفرد عبد القاهر الجرجاني في الاشارة الى ما تفيده هذه الظاهرة الاسلوبية من بعد نفسي أشرنا اليه قائم على ايهام المتلقى بأن الشيء الذي لم يره موجود متحقق فيما عهده وعلم به . كما جاء ذلك في دلائل الاعجاز ، 143 ، وقد تأثر به يحيى بن حمزة العلوي في 2/24 .

(2) دلائل الاعجاز ، 143 .

(3) سورة البقرة ، الآية ، 96 .

(4) ابن الزملكان ، 52 ، ويحيى بن حمزة العلوي ، 1/13 .

ومن أبرز الأبعاد النفسية التي نجدها أيضاً لتنكير المحكوم به ، على ما هو مقرر بحقه في الأصل :

التهويل والتعظيم :

والمقصود به ، تهويل الحكم المراد اثباته للمحكوم له وتعظيمه وتفخيمه في نفس المتلقى ، واثارة الانفعال المناسب عنده لذلك . وهذا البعد النفسي من الأبعاد التي اكتفى البلاغيون بالاشارة السريعة اليها أيضاً ، ولم يكلفوا أنفسهم عناء البحث عن الأسس النفسية التي تعتمد عليها ، والتي بها أصبحت قادرة على اثارة مثل هذه الانفعالات . وقد وجدناهم يكتفون بايراد الشاهد والاشارة الى الانفعال المناسب الذي يثيره » ، وهو هنا « التهويل التعظيم »[1] .

ومن أجل معرفة الأسس النفسية التي يعتمد عليها هذا البعد النفسي الذي تفيده هذه الظاهرة الأسلوبية ، لا بد لنا من تجليتها أولاً ، ومعرفة مدى قدرتها على اثارة مثل هذا الانفعال في نفس المتلقى ، ومن ثم نتبين الأسس النفسية التي تقف وراء ذلك ، والتي استمدت الظاهرة منها القدرة على هذه الاثارة الانفعالية .

فلو سأل سائل عن محمد ، ما صفاته ؟ وما شمائله ؟ وكيف يكون ؟ فاننا اذا أردنا أن نفيده بأنه رجل لا كباقي الرجال ، رجل عظيم بكل ما في الرجولة من معنى ، ونصل الى تخييل هذا المعنى في نفسه ، وايحائه اليه ، فاننا في الغالب نلجأ الى ابقاء المحكوم به نكرة ، ونقول في الاجابة عن هذا السؤال : محمد رجل ، أو انه رجل ، ويكون المعنى على انه رجل أي رجل ، وفيه اشعار بتعظيمة وتفخيمه . ومما ورد على ذلك في القرآن الكريم قوله تعالى : « انّ زلزلة الساعة شيء عظيم »[2] ، اذ التخييل الذي يوحيه هذا النص القرآني في نفس المتلقى ، والانفعال الذي يثيره ، انما هو التهويل والتعظيم . فهو حينما يقرأ هذه الآية الكريمة ويسمعها لا يملك الا أن يتفاعل معها ، ويحس بهول الساعة وعظمتها ، وكأنها قد ارتسمت أمام ناظريه بكل ما فيها من أهوال وشدائد ، فيضطرب فرقاً وخوفاً .

ولو رجعنا الى الأساس النفسي الذي أعطى لهذه الظاهرة الاسلوبية مثل هذا البعد النفسي والقدرة على اثارة مثل هذا الانفعال ، لوجدناه في تنكير المحكوم به وهو في هذه الآية الكريمة لفظة « شيء » . وذلك لأن أي شيء اذا كان مجهولا غير معروف لدى المتلقى ، فان نفس المتلقى ستذهب في تفسيره وتحديده كل مذهب ، ويعطيه هذا التنكير

---

(1) السكاكي ، 101 ويحيى بن حمزة العلوي ، 2/13-16 .

(2) سورة الحج ، الآية ، 1 .

أبعاداً ايحائية أوسع ، ويترك النفس تحتمل في حقّه احتمالات متعددة ، وهذا ما يكون ـ كما نرى ـ أدعى لاثارة انفعال التهويل والتعظيم في النفس ، مما لو جاء المحكوم به معرفة . اذ أنه في هذه الحالة يكون محدود الدلالة الايحائية ، فلا يثير في نفس المتلقى الا بمقدار ما للنفس من خبرة سابقة عنه ، وبما له من دلالة ايحائية خاصة مرتكزة فيها . فالشيء اذا كان معروفاً ، فانه يهون لدى النفس وان كان عظيماً ، وعليه ورد قول الامام علي « ع » : « اذا هبت أمراً فقع فيه » (1) .

« الايجاز » :

من يستقرىء النصوص الأدبية المأثورة ، وآراء النقاد والبلاغيين العرب فيما حفظته لهم المصادر التاريخية ، يجدهم قد أكدوا أنّ الايجاز غير المخل والمصيب للمعنى ، قمة البلاغة ، والغاية التي لا يرتقي اليها الا الندرة من فرسانها ، الذين يسبقون ولا يصلون . فقالوا : « البلاغة لمحة دالة » (2) ، أو هي « اصابة المعنى وحسن الايجاز » (3) أو « اجاعة اللفظ واشباع المعنى » (4) ، وان أبلغ الناس : « من حلّ المعنى المزيز باللفظ الوجيز ، وطبق المفصل قبل التحزيز » (5) ، ووصفوا الذي يصيب المعنى بكلام موجز بقولهم : « فلان يغل المحز ويصيب المفصل » (6) .

ولم يقتصر الاهتمام بقيمة الايجاز الفنية وأبعاده النفسية على البلاغيين والنقاد فحسب ، بل تعدّاهم الى المفسرين والمهتمين بالدراسات القرآنية ، وابراز مواطن الاعجاز البياني في القرآن الكريم ، والذين كان لهم الدور الفعال في تطوير الدراسات البلاغية ، وهم وان لم يجعلوا البلاغة وقفاً على الايجاز ، فقد اعتبروه من أبرز عناصر الاعجاز البياني » (7) .

والايجاز الذي اعتبره البلاغيون والنقاد القدامى مدار البلاغة وقوامها ، والذي اهتم العرب بقيمته الفنية وأعجبوا بمن يقع في كلامه شيء منه ، انما هو الذي سماه البلاغيون فيما بعد « ايجاز قصر » . ومما يدل على ذلك ما روى عن رسول الله (ص) ، أنه سمع رجلا

---

(1) أمير المؤمنين (علي بن أبي طالب) ، نهج البلاغة ، شرح محمد عبده ، (نهضة مصر ، 1959) -4/599 .

(2) ابن رشيق ، 1/232 وقارنه بما جاء عند المبرد (محمد بن يزيد) ، الكامل ، (الاستقامة ، القاهرة ، بدون تاريخ) ، 1/17 .

(3) ابن رشيق ، 1/242 .

(4) المصدر السابق ، الصفحة نفسها .

(5) أبو هلال العسكري ، 181 .

(6) البيان والتبيين ، 1/107 .

(7) الرماني ، 76 ، والباقلاني (أبو بكر) ، اعجاز القرآن ، (القاهرة ، 1963) ,396 وقارنه بما جاء عند ابن رشيق ، 1/243 .

يقول لآخر : كفاك الله ما أهمّـك . فقال (ص) هذه البلاغة [1] . وما جاء عن الامام علي (ع) ، قوله : « ما رأيت بليغاً قط ، الا وله في القول ايجاز وفي المعاني اطالة » [2] ، وما روى عن الخليل الفراهيدي قوله : « البلاغة كلمة تكشف عن البقية » [3] . ولعل هذا هو الذي دفع بعض البلاغيين الى أن يقصروا الايجاز على كل كلام تضمن معنـى كثـيراً بالفاظ يسيرة ، دون حذف ، وهو ايجاز القصر ، ولا يعتبروا الايجاز القائم على الحذف منه ، ويبحثوه مستقلا عنه تحت عنوان « مواطن الحذف البليغ » [4] .

ويبدو لي أن البلاغيين القدامى انما أولـوا الايجـاز هذه الأهمية ، واعتبـروه قمـة البلاغة ، انما ذهبوا الى ذلك . لأنهم كانوا يفهمون الايجاز فهماً رائعاً صائباً ، حينما رأوه يتمثل في كل كلام تنكب فيه صاحبة الفضول [5] . وعلى هذا فمن الممكن القول : « ان كل كلام لا فضول فيه ايجاز . وأجلى ما يبدو فيه هذا الفهم ، ما روى عن رسول الله (ص) في مدح الايجاز بقوله : « انّ الله يكره الانبعاق في الكلام ، فنضّـر الله وجه رجل أوجز في كلامه، واقتصر على حاجته » [6] . فاقتصار المرء على ما يفي بحاجته من الألفاظ ايجاز بليغ ، بغضّ النظر عن حجم الألفاظ التي تستدعيها الحاجة ، ما دام المتكلـم قد تجنّـب الفضول من القول .

***

وأول من فرّق بين نوعي الايجاز ، القصر والحـذف ، ـ فيما وصـل الينـا ـ ، هو الرماني [7] ، وتابعه في هذا معظم البلاغيين الذين جاءوا من بعده . واذا كان ايجاز القصر قائماً على تقليل اللفظ وتكثير المعنى من غير حذف [8] ، « وأنه قمة البلاغة لاحتياجه الى فضل تأمل وطول فكرة [9] ، فانّ ايجاز الحذف قائم على اسقاط شيء من الكلام ، على أن لا يكون ذلك مخلاً بالمعنى ، ومدعاة لابهامه وعدم وضوحه ، وعلى أن يتضمّـن الكلام المتبقي قرينة لفظية أو معنوية تدل على الشيء المحذوف » [10] .

***

(1) أبو هلال العسكري ، 179 .
(2) المصدر السابق ، 180 .
(3) ابن رشيق ، 242/1 .
(4) الرازي ، 139-141-142-143-144 .
(5) ابن رشيق ، 1-243 وقارنه بما جاء عند ابن سنان الخفاجي ، 197 وابن الأثير ، 265/2 ، وبديع القرآن ، 81 .
(6) انظر هذا الحديث الشريف عند ابن رشيق ، 241/1 .
(7) الرماني ، 76 وابن رشيق ، 250/1 وابن سنان الخفاجي ، 202 .
(8) الرماني ، 77 ، وابن سنان الخفاجي ، 202 .
(9) ابن الأثير ، 276/2 .
(10) ابن سنان الخفاجي ، 202 ، وابن الأثير ، 279/2 ويحيى بن حمزة العلوي ، 92/2-103 .

الأبعاد النفسية للايجاز :

وللايجاز بنوعيه « القصر والحذف » ، أبعاد نفسية ، يرمي المتكلم من خلاله الوُصول الى تحقيقها . ومن أبرزها :

المحافظة على نشاط النفس :

وذلك لأنّ الكلام اذا كان موجزاً دون اخلال ، ومؤدياً للغرض ، وموصلاً للمعنى بأقصر عبارة ، كان أدعى للمحافظة على نشاط نفس المتلقى في متابعته ، وابعاد السأم والملل عنها . وعندئذ يكون النص أكثر قدرة وقابلية على التأثير والاثارة . وقد التفت البلاغيون الى هذا البعد النفسي الذي تفيده هذه الظاهرة الاسلوبية ، كما استطاعوا أن يتنبهوا للاسس النفسية التي يستند اليها . ومن هنا نجد أبا هلال العسكري ، وهو يتحدث عن الأساس النفسي الذي يكمن وراء قدرة الكلام الموجز على المحافظة على نشاط المتلقي ، يقول : انّ : « للكلام غاية ، ولنشاط السامعين نهاية ، وما فضل عن مقدار الاحتمال دعا الى الاستثقال ، وصار سبباً للملال ، فذلك هو الهذر والاسهاب والخطل ، وهو معيب عند كل لبيب »(1) . ويبدو أن التنبّه لهذا البعد النفسي الذي يفيده الايجاز القولي ، قديم عند العرب ، ولا يقتصر على البلاغيين منهم ، ومن هنا جاء قولهم : « خير الكلام ما قل ودل ، وجلّ ولم يمل »(2) . ومن الطبيعي في رأينا ، أن يتنبهوا الى ذلك ويتحسسوه بفطرتهم ، ما دام هو نفسه يكشف ويعكس عن خصائص فطرية للنفس الانسانية . ولهذا قدموا قول الشماخ بن ضرار الذي يمدح فيه عرابة الأوسى . وهو(3) :

اذا ما راية رفعت لمجد تلقاها عرابة باليمين

على قول بشر بن أبي خازم الذي يمدح فيه أوس بن حارثة الطائى(4) :

اذا ما المكرمات رفعن يوماً وقصر مبتغوها عن مداها
وضاقت أذرع المشرين عنها سما أوس اليها فاحتواها

بالرغم من أنّ بشرا قد سبق الشماخ الى المعنى ، وما ذلك : « الاّ لأنه جاء به في بيتين واختصره الشماخ فأتى به في بيت واحد »(5) .

ولأنّ المتلقى للكلام الموجز ، يحصل على المعنى المراد نقله اليه ، ولّما يطل سفر

(1) أبو هلال العسكري ، 180-181 .
(2) ابن رشيق ، 1/246 .
(3) ابن سنان الخفاجي ، 208 .
(4) انظر البيت في المصدر السابق ، الصفحة نفسها .
(5) ابن سنان الخفاجي ، 208 .

الكلام به ، وبالنفس مزيد من نشاط وفضل من حيوية ، فانه يكون أكثر تهيؤا للاستجابة المناسبة والتفاعل مع النص ـ كما قدمنا ـ ، ويكون المعنى في نفسه أوقع ، ولصدره أملى ، حيث المشاعر متهيئة لاستقباله ، غير مشغولة بغيره ، ولا متعبة بسواه . ولأن الأمر كذلك ، ولكون الطريق الى المعنى في الكلام الموجز قصيراً ، فان قابلية نفس المتلقى على استيعابه تزداد ويسهل عليها حفظه . وهذا ما يؤكده استقراء الواقع ، فان كل معنى رفيع اذا أوصل اليه لفظ وجيز مع وضوحه في الدلالة عليه ، فانه ينتشر بين الناس ويتلقونه لخفته وسهولة حفظه وقرب مأخذه . ومن الطبيعي أن يدرك الشعراء قبل غيرهم هذا البعد النفسيّ لهذه الظاهرة الأسلوبية ، ويحاولوا جهد امكانهم تضمين المعاني الكثيرة في أبيات قليلة قصيرة . ومما يكشف عن ذلك ما رواه أبو هلال العسكري ، من أن الفرزدق علل سبب صيرورته الى القصائد القصار بعد الطوال بقوله : « لاني رأيتها في الصدور أوقع ، وفي المحافل أجول » [1] ، وما رواه عن بنت الحطيئة ، انها قالت لابيها يوماً : « ما بال قصارك أكثر من طوالك ؟ فقال : لأنها في الآذان أولج ، وبالأفواه أعلق » [2] .

***

التكثيف :

وعلى هذا فان الايجاز ، لا سيما ايجاز القصر ، الذي يقوم بناء الكلام فيه على اللفظ الوجيز المتضمن معاني كثيرة ، من دون اسقاط أو حذف يكون قادراً على اثارة نشوة نفس المتلقى وطربها ، وذلك لتقديمه المعاني الكثيرة في ألفاظ قليلة . وخير شاهد على ذلك قوله تعالى : « ألا له الخلق والأمر » [3] فهذه الآية الكريمة على وجازتها ، قد حصرت جميع الأشياء بالخالق المصور سبحانه ، حينما نسبت اليه الخلق والأمر ، وليس وراءهما شيء . حتى روى عن ابن عمر حينما قرأها أنه قال : « من بقي له شيء فليطلبه » [4] . وكذلك قوله تعالى : « ولكم في القصاص حياة » [5] ، الذي أطال البلاغيون الحديث عن المعاني والأبعاد الكثيرة التي تضمنتها هذه الآية الكريمة [6] . فقد أشارت أولا الى حق المعتدي عليه أو وليه في الاقتصاص من المعتدى بمثل ما اعتدى به عليه ، مهما كان نوع الاعتداء ، سواء كان قتلا أو جرحاً أو ضرباً أو غير ذلك « ثم أوضحت أن هذا الحكم وهو الاقتصاص من

---

(1) أبو هلال العسكري ، 180 .
(2) المصدر السابق ، الصفحة نفسها .
(3) سورة الأعراف ، الآية ، 54 .
(4) أبو هلال العسكري ، 182 .
(5) سورة البقرة ، الآية ، 179 .
(6) أبو هلال العسكري ، 181 وابن الأثير ، 352/2 ويحيى بن حمزة العلوي ، 127/2-128 .

المعتدي ، سيحفظ أرواح الناس وحقوقهم وأمنهم ، فهو حياة لهم ، كل ذلك بينته الآية الكريمة وتضمنته في لفظ وجيز . وهى أبلغ من قولهم : « القتل أنفى للقتل » [1] ، وذلك كما يقول ابن الأثير، لأنه : «ليس كل قتل نافياً للقتل الا اذا كان على حكم القصاص» [2] ، وبعد ذلك فان الذي هو نظير قوله : « القتل أنفى للقتل » ، من الآية الكريمة انما هو - كما يقول أبو هلال - ، « القصاص حياة » ، وهذا أقل حروفاً من قولهم السابق « القتل انفى للقتل » وأبعد منه عن التكرار والكلفة [3] . فالآية الكريمة لم تكتف ببيان الحكم فحسب ، وانما أوضحت العلة والفائدة منه أيضاً .

والنفس عندما يطالعها مثل هذا وتتأمله ، وتشعر بأنه قد جمع لها معان متعددة حصرت في لفظ وجيز ، تستطيع أن تستوعبها بيسر وسهولة ، لوضوح الرؤ ية وحسن دلالة الالفاظ ، ستحس بالنشوة والطرب ، فيأخذها جماله وتسحرها روعته وبيانه . ومثله في ذلك مثل ورقة نقدية مصرفية من فئة كبيرة ، أو صك موقع عليه بمبلغ كبير من المال ، فكما أن النفس ستفرح به لعلمها بضخامة قيمته التي تعادل آلافاً من الجنهيات على سبيل الغرض ، وهو مع ذلك ورقة واحدة خفيف حملها ، ممكن اخفاؤ ها والمحافظة عليها ، فكذلك هي ازاء الكلام الموجز الذي تركزت فيه معان كثيرة ، لعلمها بهذه المعاني التي تضمنها بألفاظ موجزة أغنت عن كلام طويل ، وجنبتها العناء الذي كان من الممكن أن تصيبه لها لو طالت . فالنفس بطبيعتها تتطلع الى الاستزادة من المعاني الشريفة بأقل كلفة من العناء . فهي كما يقول ابن الأثير : تؤ ثر « الجوهرة الواحدة لتعاستها » [4] .

« التوسع في الدلالة الايحائية » :

ومن الأبعاد النفسية التي تفيدها ظاهرة الايجاز ، التوسع في الدلالة الايحائية . ويتمثل في فتح باب التخيّل والاحتمال على مصراعيه أمام المتلقى ليفيد منه بحسب خبرته ، ويتخيل من الصور والمعاني بحسب ما يمكن أن يوحي به النص وينسجم معه ، فيتسع في تصور الدلالة الايحائية اتساعاً لا يمكن للشاعر أو الكاتب أن يحدثه في نفس المتلقى لو لم يعمد الى مثل هذا الأسلوب من الكلام . ويعتمد نجاح المبدع في ذلك ، على براعته وقدرته في إدخال شيء من الابهام والاجمال غير المخل في النص . وذلك لأنّ سر هذا البعد النفسي يكمن في هذا الابهام والاجمال . اذ النفس معه تتسع في المعاني والصور المحتملة التي يمكن حمل الكلام عليها ، أو يوحي بها ، في حين لا تجد النفس ذلك فيما لو

---

(1) أبو هلال العسكري ، 181 وابن الأثير ، 352/2 .

(2) ابن الأثير ، 352/2 .

(3) أبو هلال العسكري ، 181 .

(4) ابن الأثير ، 266/2 .

زال الابهام والاجمال ، لأنه سيهون خطره لدى النفس وان كان عظيماً ـ كما أشرنا ـ فان كل معلوم هين لكونه محصوراً ، كما يقول ابن رشيق [1] . وذلك لأن دلالته الايحائية ستقتصر على دائرة ضيقة لا تتعداها الى سواها ، وهي الدلالة اللغوية التي تحملها ألفاظ النص . ويجب أن يكون هذا الابهام والاجمال في النص غير مخل ، لئلا يعود الكلام لغزاً ، أو مشوشاً فاقداً لقدرته في ايصال المعنى المطلوب للمتلقى ، واثارة الانفعال المناسب فيه .

وقد يقع هذا الابهام والاجمال من حيث الأصل في المفرد كالفاعل مثلاً ، مع اسقاط ما يوضحه ويزيل اجماله وابهامه ، على أن لا يستدعي ذلك الالغاز أو اضطراب المعنى الذي يفيده النص . وهذا ما نجده في قوله تعالى : « ولقد أوحينا الى موسى أن أسر بعبادي ، فاضرب لهم طريقاً في البحر يبسا ، لا تخاف دركاً ولا تخشى . فاتبعهم فرعون بجنوده فغشيهم من اليم ما غشيهم وأضل فرعون قومه وما هدى » [2] . فان اجمال الفاعل وابهامه في قوله تعالى : « فغشيهم من اليم ما غشيهم » المتأتى عن طريق المجيء به معرفاً بالموصولية مع ايجاز الكلام باسقاط وحذف ما يخصصه ويزيل ابهامه ، جعل النص القرآنيّ الكريم يوحي للمتلقى بصور واحتمالات متعددة للذي أصاب فرعون وجنوده ، ويفتح أمام مخيلته باب التخييل الواسع لتصور فظاعة البلاء الذي أحاط بهم ، مما يعطي النص قدرة أكبر على توكيد المعنى المراد نقله وتفخيمه وتعميمه ، ويذكي مشاعر التعجب منه والاعجاب به والاكبار له في نفس المتلقى ، فيكون أشدّ تمكناً من نفسه ، وأقدر على احداث الاستجابة المطلوبة منه . فهذا الايجاز القائم على اجمال الفاعل وابهامه في قوله تعالى : « فغشيهم من اليمّ ما غشيهم» ، هو الذي منحه هذه القدرة الفعّالة في اثارة الصور الايحائية المختلفة في مخيلة المتلقي . ولا يمكن أن يصل النص الى هذا التأثير الرائع والقدرة الايحائية لو خصص الفاعل وحدد ، وأزيل اجماله وابهامه ، وهو في هذه الآية الكريمة الذي غشى فرعون وجنوده من اليم . لأنه والحالة هذه سوف ينحصر في أمر معين ، ولا ينفسح للنفس مجال التوسع في أن تتخيل ما يمكن أن يوحيه النص من احتمالات ودلالات تنسجم مع سياقه ، ويمكن أن تكون هي الفاعل المبهم المراد ، وبالتالي ستهون قيمة النص وفائدته في نظر المتلقى ، وتقل فاعليته وحيويته وقدرته على التأثير والاثارة .
ومن الممكن القول : ان ممن شارك في الكشف عن هذا البعد النفسي في هذه الظاهرة الاسلوبية من البلاغيين ، ابن الأثير ، نلمس ذلك في تعليقه على هذه الآية الكريمة المارة الذكر ، حيث يقول : « فغشيهم من اليم ما غشيهم ، من جوامع الكلم التي يستدل على قلّتها بالمعاني الكثيرة ، أي غشيهم من الأمور الهائلة والخطوب الفادحة ، ما لا يعلم كنهه

---

(1) ابن رشيق ، 251/1 .

(2) سورة طه ، الآيات ، 77-78-79 .

الا الله ، ولا يحيط به غيره »[1] .

***

ويتجلّى هذا البعد النفسي بصورة أكثر وضوحاً في الايجاز القائم على حذف جمل هي في الأصل جوابية ، كتلك التي تقع جواب شرط أو قسم ، كما يتجلى في الايجاز القائم على حذف المفردات لاسيما التي تكون في حكم المسند أو الفضلة ، كالصفة والمفعول به . وانما كان الأمر كذلك لأن حذف اعجاز الكلام مع المحافظة على سلامة النص من الخلل ، والابقاء على وحدته وتماسكه ووضوحه ، من شأنه أن يفتح مجال الاتساع أمام نفس المتلقى في تخيل الدلالة الايحائية للالفاظ ، وتصور المعاني المحتملة ، والذي يؤدي بالتالي الى تحقق الغرض الذي يرمي اليه المبدع في توكيد المعنى وترسيخه في نفس المتلقى ، اقناعه به ، والظفر باستجابته له . وهذه حقيقة نفسية التفت اليها اللغويون قبل البلاغيين وأكدوها ، حينما ذهبوا الى أن الاتساع بالأعجاز أولى منه بالصدور[2] .

من ذلك ما نجده في حذف جواب « لو » كما في قولهم : « لو رأيت عليا بين الصفين »[3] ، فان سر حيوية هذا النص وجماله وقوته في التأثير على المتلقى ، انما هو في قدرته على الايحاء للمتلقى بصور شتى لعلي وهو يقاتل بين الصفين . فالمبدع أراد من خلال هذا النص أن يجعل المتلقى يتسع في الصور التي يتخيلها لعلي وهو يقاتل بين الصفين والتي يمكن أن يوحي بها النص بعد حذف جواب « لو » ، من شجاعة وإقدام ومرؤة وشهامة ، وتعفف عن السلب ، وما يحدثه في نفوس أعدائه من رعب وفزع وما يفعل من الأعاجيب ، أراد له أن يوحي اليه بكل هذا وغير هذا ، ولم يكن بامكانه أن يحدث عنده مثل هذه التوسعة في التصورات الايحائية المناسبة ، لو أنه أتى بجواب لو ذكره في الكلام ، فانه عندئذ لن يفيد المتلقى ولن يثير في نفسه من الصور والمعاني الايحائية أكثر مما يدل عليه ظاهر اللفظ ويرد فيه . يقول ابن سنان الخفاجي : لو قلت : « لو رأيت عليا عليه السلام بين الصفين لرأيت شجاعاً . أو لرأيت رجلاً يقتل الابطال ، أو ما يجري هذا المجرى ، لم يكن في العظم عند السامع بمنزلة حذف الجواب ، لأنه يذهب مع الحذف كل مذهب ، ولا يعوّل على نفس ما كان يرد في اللفظ فقط »[4] ، وذلك لأن نفس السامع مع الحذف ـ كما يرى بعض البلاغيين ـ تتسع في الظن والحساب ، وتذهب فيه كل مذهب[5] . ومن الشواهد التي ذكرها البلاغيون على الاتساع في الدلالة الايحائية الناشيء

(1) ابن الأثير ، 349/2 وقارنه بما جاء عند اسامة بن منقذ ، 155 .
(2) ابن جنى ، 362/2 وابن الأثير ، 309/2 .
(3) ابن رشيق ، 251/1 وابن سنان الخفاجي ، 202 .
(4) ابن سنان الخفاجي ، 202 .
(5) ابن رشيق ، 251/1 وابن سنان الخفاجي ، 202 ، والرماني 76-77 .

عن الايجاز القائم على حذف الجمل أيضاً ، وقوله تعالى : « والفجر وليال عشر . والشفع والوتر. والليل اذا يسر . هل في ذلك قسم لذى حجر . ألم تر كيف فعل ربك بعاد» (1)، ويقول بان الأثير : انّ المحذوف ها هنا جواب القسم وتقديره «ليعذبن، أو نحوه، ويدل على ذلك ما بعده من قوله ـ ألم تر كيف فعل ربك بعاد ـ الى قولـه ـ سوط عذاب» (2). ويمكن القول أن من الواضح أنّ حذف جواب القسم في هذا النص القرآني ، قد وسّع من الدلالة الايحائية له ، ومنحه القدرة على توسيع تخيّل المتلقى في تصور العذاب الذي أعده الله سبحانه لمن يكفر به وبآلائه ونعمائه ، والوعيد الذي يتوعّدهم به ، وهذا ما لا يتوافر عليه فيما لو صرح بجواب القسم في صدر السورة المباركة . وكذلك الشأن في الايجاز القائم على حذف المفردات ، لا سيما تلك التي تكون في حكم المسند أو الفضلة كما ذكرنا . من ذلك حذف الصفة ، فقد يعمد المبدع الى حذف الصفة واسقاطها من الكلام أحياناً ـ وان كان وقوع ذلك فيه قليلاً ولا يصح الا اذا كان في النص ما يدل على حذفها، في سياقه ما يشير اليها (3) ـ وذلك من أجل التوسّع في الدلالة الايحائية وتوكيد المعنى المراد نقله في نفس المتلقى . فالعرب اذا أرادت أن تمدح انساناً وتثنى عليه تقول ض: « كان والله رجلاً » (4) وتسكت عن صفاته . وهي من خلال هذه الظاهرة الاسلوبية القائمة على الاسقاط المتعمد للصفات ، انما تريد بالاضافة الى ما يفيده من اشعار المتلقى بتعظيم الممدوح ـ كما أشرنا في مبحث التنكير ـ ، فانها تريد بالاضافة اليه أن توسع من دلالة النص الايحائية عند المتلقى ، وتجعله يتسع في تصور كل الصفات المناسبة التي يمكن أن يتصف بها الرجل الكامل من شجاعة وكرم وشمم ، وما جرى مجراها . فانّ هذا اللون من التعبير يثير في نفس المتلقى انفعالات مختلفة ـ كما يرى ابن الأثير ـ من تطريح وتطويح وتفخيم وتعظيم على حدّ تعبيره (5) . ولم يكن باستطاعة هذا النص أن يصل الى مثل هذا البعد النفسيّ لو لم يعمد الى حذف الصفة واسقاطها . لأنّ الخيال النفسي يميل غالباً الى تصور المجهول الغريب بأكبر من صورته الحقيقية ، والى التوسع في تخيل صوره الايحائية . وقد تنبه البلاغيون الى أنّ هذه حقيقة نفسية فطرية . وممن تنبه اليها منهم ابن الأثير ، حينما علّق على هذه الظاهرة بقوله : « وأنت تحس هذا من نفسك اذا تأملته » (6) .

---

(1) سورة الفجر ، الآيات ، 1-6 .

(2) ابن الأثير ، 319/2 .

(3) المصدر السابق ، 314/2-315 .

(4) المصدر السابق ، 315/2 ويحيى بن حمزة العلوي ، 108/2 .

(5) ابن الأثير ، 315/2 .

(6) المصدر السابق ، الصفحة نفسها .

كما نجد هذا البعد النفسي يتجلى أيضاً في الايجاز القائم على حذف المفعول به ، فكثيراً ما يعمد المبدع الى حذفه من الكلام من أجل التوسع في دلالة النص الايحائية . من ذلك قولهم : « فلان يعطي ويجزل ، ويحل ويعقد ، وينفع ويضر » [1] ، اذ المتكلم يريد من خلال هذا النص أن يثبت للممدوح مطلق القدرة على العطاء والمنع والصلة والقطع والحل والعقد والنقض والابرام والنفع والاضرار ، من دون أن يقصر القدرة في كل منها على شيء مخصوص بالذات ، ويترك الباب مفتوحاً أمام المتلقى للتوسع في الدلالة الايحائية للنص ، فيحتمل كل ما يمكن أن يدخل في باب العطاء والمنع والحل والعقد وغيرها ، من الصفات التي أراد المتكلم اثباتها للممدوح ، ولم يكن باستطاعته أن يصل الى ذلك من خلال النص السابق ، لو لم يعمد الى اسقاط المفعول به وحذفه للاسباب التي ذكرناها في حذف الصفة نفسها . وقد التفت البلاغيون الى هذا البعد النفسي في الايجاز القائم على حذف المفعول به ، ونبهوا اليه ، وهم يتحدثون عن حذف المفعول به ، أو عن تنـزيل الفعل المتعدي منزلة الفعل اللازم . يقول عبد القاهر الجرجاني معلقاً على قولهم السابق « فلان يعطي ويمنع . . . . الخ » بقوله : « ان المعنى في جميع ذلك على اثبات المعنى في نفسه للشيء على الاطلاق وعلى الجملة ، من غير أن يتوخى لحديث المفعـول . . . . وهكذا في كل موضع كان القصد فيه أن يثبت المعنى في نفسه . . . . فان الفعل لا يعدي هناك ، لأن تعديته تنقص الغرض وتغير المعنى . ألا ترى انك اذا قلـت : هو يعطـي الدنانير : كان المعنى على انك قصدت أن تعلم السامع أنّ الدنانير تدخل في عطائه ، أو أنه يعطيها خصوصاً دون غيرها . وكان غرضك على الجملة بيان جنس ما تناوله الاعطاء لا الاعطاء في نفسه ، ولم يكن كلامك مع من نفى أن يكون كان منـه اعطـاء بوجـه من الوجوه ، بل مع من أثبت له اعطاء ، الا أنه لم يثبت اعطاء الدنانير » [2] .

كما نجد هذا البعد في حذف المضاف واقامة المضاف اليه مقامه ، الذي ذهب ابن الأثير الى انه باب عريض طويل شائع عند العرب [3] . من ذلك قول بعضهم [4] :

اذا لاقيت قومي فاسأليهم ... كفى قوماً بصاحبهم خبيرا
هل أعفو عن أصول الحق فيهم ... اذا عسرت وأقتطع الصدورا

ففي قوله : « اقتطع الصدورا » حذف للمضاف ، اذ التقدير : « انه يقتطع ما في

---

(1) دلائل الاعجاز ، 119 وقارنه بما جاء عند الرازي ، 139 ، وابن الأثير ، 314/2 ، ويحيى بن حمزة العلوي ، 104/2 .
(2) دلائل الاعجاز ، 119 وقارنه بما جاء عند ابن الزملكان ، 114 ، والرازي ، 139-140 وابن الأثير ، 304/2 ويحيى بن حمزة العلوي ، 104/2 .
(3) ابن الاثير ، 318/2 وقارنه بما جاء عند يحيى بن حمزة العلوي ، 106/2 .
(4) ابن الأثير ، 310/2 ويحيى بن حمزة العلوي ، 105/2 .

الصدور ، من الضغائن والأدغام ، أي : يزيل ذلك باحسانه من عفو وغيره ، فحذف المضاف ، وأقام المضاف اليه مقامه »(1) . فالشاعر حينما حذف المضاف ولم يخصصه بذكر واكتفى باقامة المضاف اليه مقامه ، قد منح النص شمولية أوسع ، وأعطاه قدرة ايحـائية أكبر ، اذ فتح للمتلقى باب الاتساع في تخيل كل المعاني المحتملة لما يقتطعه الشاعر من صدور أعدائه ، من حقد ، وضغينة ، أو شر وبغض ، وغيرها من المعاني التي تنسجم مع النص وتنبض بها التجربة الشعورية . فالشاعر أراد من المتلقى أن يتصور كل هذا وغير هذا مما هو من بابه ، فلم يجد أسلوباً يتحمل كل هذه الدلالة الايحائية ، ويعبر بصدق عن تجربته الشعورية أفضل منه . وقد أشرنا الى أنّ البلاغيين قد تنبهوا الى هذه الظاهـرة ، ومعهم اللغويون ، حينما ذهبوا الى أن « حذف المضاف ضرب من الاتساع . . . . . لأن الاتساع بحذف الاعجاز أولى منه بحذف الصدور »(2) .

تركيز الانتباه على الحدث دون سواه :

ومن الابعاد النفسية التي يرمي الوصول اليها من خلال أسلوب الايجاز القائم على الحذف ، تركيز انتباه المتلقى على الحدث دون سواه ، لأنه هو المراد لفت انتباهه اليه . ويتجلى هذا في الغالب في حذف المسند اليه كالفاعـل أو المبتـدأ ، أو ما هو في حكمـه كالمضاف اليه ، كما نجده في حذف المفعول به أحياناً . ففي قوله تعالى : « ولما ورد ماء مدين وجد عليه امـة من النـاس يسقـون ووجـد من دونهـم امرأتـين تذودان . قال ما خطبكما ، قالتا لا نسقي حتى يصدر الرعاء وأبونا شيخ كبـير . فسقـى لهما ثم تولى الى الظل »(3) . ففي هذه الآية الكريمة ايجاز قائم على حذف المفعول به في أربعة مواضع ، اذ التقدير « والله أعلم » ـ ووجد عليه أمة من الناس يسقون أغنامهم أو مواشيهم ووجد من دونهم امرأتين تذودان غنمهما ، وقالتا لا نسقي أغنامنا حتى يصدر الرعاء ، فسقى موسى (ع) لهما غنمهما ، وواضح أنّ حذف المفعول به هنا ، قد ركز انتباه المتلقى على الحدث

---

(1) ابن الأثير ، 310/2 ويحيى بن حمزة العلوي 106/2 .

(2) ابنّ الأثير ، 309/2 وقارنه بما جاء عند ابن جنى ، 362/2 . وقد تنبه البلاغيون في معالجاتهم كمورد حذف المضاف بالدراسات النحوية التي اعتبرته من المحذوفات المجازية ، ومن حقه أن يقر حيث يرد ولا يقاس عليه ، لأنه يحتاج حينئذ الى قرينة تصححه . وقد صرح أكثر من واحد منهم بهذا الأخذ « ابـن الأثـير ، 308/2 ويحيى بن حمـزة العلـوي ، 106/2 ، لأنه لا دلالة لباقي الكلام عليه ، وليس فيه قرينة يمكن الاعتماد عليها في تصحيح الكلام والاستغناء بها عنه . « بديع القرآن ، 108 » . ومن هنا فيما يبدو اعتبره معظم البلاغيين من المجاز المرسل ، أو مجاز الحذف ، واعتبروا منه قوله تعالى : « فليدع ناديه » أي أهل نادية . وذهبوا الى أنّ العلاقة المصححة له هنا علاقة محلية ، اذ ذكر المحل وأراد منه الحال فيه وهم أهل النادي ، الخطيب القزويني ، 198 ، وقد اعتبر ابن أبي الاصبع المصري من الايجاز المجازي كل ايجاز قائم على الحذف ، كما اعتبر منه بعض الظواهر البلاغية الاخرى كالارداف والتمثيل والاستعارة . (بديع القرآن ، ـ 180 ـ 181 .

(3) سورة القصص الآية : 24 .

دون سواه ، اذ لم يعقب بذكر المفعول به ، حتى ينتقل ذهن السامع اليه ويأخذ حيزاً من انتباهه وتفكيره ، فابراز الحدث مع اسقاط متعلقه ، يكون مدعاة للفت انتباه المتلقى اليه وتركيزه فيه ، اذ هو المهم في نظر المتكلم ، وهو الذي يريد توكيده في نفس المتلقى . وممن ساهم في الكشف عن هذا البعد النفسي من البلاغيين عبد القاهر الجرجاني ، وتابعه في ذلك بعض المتأخرين منهم عليه . فقد قال عبد القاهر بعد أن استشهد بقوله تعالى السابق على حذف المفعول به ، انّ المقصود : « أن يعلم أنه كان من الناس في تلك الحال سقي ، ومن المرأتين ذود ، وانهما قالتا : لا يكون منا سقي حتى يصدر الرعاء ، وأنه كان من موسى عليه السلام من بعد ذلك سقي . فأما ما كان المسقى : أغنما أم ابلا أم غير ذلك ؟ فخارج عن الغرض وموهم خلافه ، وذاك أنه لو قيل : وجد من دونهم امرأتين تذودان غنمهما ، جاز أن يكون لم ينكر الذود من حيث هو ذود ، بل من حيث هو غنم ، حتى لو كان مكان الغنم ابل ، لم ينكر الذود » (1) . ويخلص ابن أبي الاصبع المصري الى القول بـ : « ان العناية متى كانت متوفرة على مجرد اثبات الفعل لا على أن يعلم المفعول ، فالأولى حذف المفعول » (2) .

والتفات البلاغيين الى هذا البعد النفسي في الايجاز القائم على الحذف ، انما هو في حدود القائم على حذف المفعول به خاصة دون سواه ، فلم يلتفتوا اليه في حذف المسند اليه أو ما في حكمه ، وكل الذي ذكروه هناك من أغراض بلاغية ، لا سيما في الايجاز القائم على حذف الفاعل ، هو أنّ المتكلم انما يسقطه من الكلام « إما للاحتراز عن العبث بناءاً على الظاهر ،وإما لتخييل انّ في تركه تعويلا على شهادة العقل وفي ذكره تعويلا على شهادة اللفظ من حيث الظاهر . . . . . واما للايهام أن في تركه تطهيراً للّسان عنه أو تطهيراً له عن لسانك ، واما للقصد الى عدم التصريح ليكون لك سبيل الى الانكار ان مسّت اليه حاجة ، واما لأن الخبر لا يصلح الا له حقيقة كقولك : خالق لما يشاء ، فاعل لما يريد ، أو ادعاء » (3) . ومعلوم أن ما ذكروه من أغراض بالرغم من أنها لا تشكل أبعاداً نفسية تستند الى أسس نفسية بالمعنى الدقيق ، اذ هى تابعة لمراد المتكلم وحال الخطاب وظروفه ، ولا ضابط أو محدد لها ، فانها مع ذلك قد أهملت جانباً نفسياً مما يفيده الايجاز القائم على الحذف . حتى انّ عبد القاهر الجرجاني وهو أقرب البلاغيين للفهم النفسي للظواهر البلاغية ، قد أهمل الاشارة اليه ، وكل الذي استطاع أن يلفت الانتباه اليه ، هو انّ النفس تحس بالايناس والارتياح للنص في بعض موارد الايجاز القائم على الحذف ، لا سيما

---

(1) دلائل الاعجاز ، 124 وقارنه بما جاء عند ابن الزملكان ، 116-117 والرازي ، 139-140 وبديع القرآن ، 186-187 وابن الأثير ، 305/2 ويحيى بن حمزة العلوي ، 104/2 .

(2) بديع القرآن ، 186 .

(3) السكاكي ، 84 .

في القائم على حذف المبتدأ ، من دون أن يعلّل لنا أو يكشف عن سر طَربَ النفس وارتياحها . يقول عبد القاهر بعد أن يستشهد على ذلك بأبيات لبكر بن النطاح الذي يقول فيها (1) :

العين تبدي الحب والبغضا وتظهر الابرام والنقضا
درّة ما أنصفتني في الهوى ولا رحمت الجسد المنضى
غضبي ولا والله يا أهلها لا أطعم البارد أو ترضى

يقول عبد القاهر معلقاً عليها : « التقدير هي غضبى ، أو غضبى هي لا محالة ، الا انك ترى النفس كيف تتفادى من اظهار المحذوف ، وكيف تأنس الى اضماره ، وترى الملاحة كيف تذهب ان أنت رمت التكلم به » (2) . فالجرجاني اذن يحس بجمال النص وقوة أسره للنفس ، الناشيء عن حذف المبتدأ ، وانّ هذا التأثير السحري له ينعدم لو صرح به ، ولكنه يقف عند هذا الحد ولم يكشف لنا السر الكامن وراء قدرة النص على هذه الاثارة » (3) . والذي أذهب اليه ، ان النص انما امتلك هذه القدرة الفائقة على الاثارة والتأثير في النفس وأسر مشاعر المتلقى لأنه سلط الأضواء وركز انتباه المتلقى على الحالة الشعورية التي أراد عرضها من خلال النص عن طريق اسقاط المسند اليه وحذفه ، والتي يعبر عنها الحدث ذاته . مما يجعل المتلقى أكثر تعايشاً مع التجربة وتفاعلا معها وتصوراً لابعادها . ففي بيت بكر بن النطاح المار الذكر ، القائم على حذف المبتدأ ، وهو قوله :

غضبى ولا والله يا أهلها لا أطعم البارد أو ترضى

والذي تقديره ـ هي غضبى ـ ، انما تحس النفس بالايناس به ، والطرب له ، ـ كما ذكر عبد القاهر ـ لأن الشاعر أراد أن يلفت انتباه المتلقى ويركز اهتمامه على الحالة الشعورية لحبيبته اتجاهه ، وهى غضبى منه ، وأهمية ذلك عنده ، وكيف أنه قد حرم على نفسه الشراب بسببه حتى ترضى عنه وتكف غضبها . وما دامت هذه الحالة الشعورية وهى

---

(1) دلائل الاعجاز ، 117 .

(2) المصدر السابق ، الصفحة نفسها .

(3) بيد أننا نجد الفخر الرازي قد حاول تجلية البعد النفسي لحذف المبتدأ ، وتابعه على ذلك ابن أبى الاصبع المصري . ولكن الفخر الرازي ، وان كان الذي أشار اليه مقبولاً ، بيد أنه لا يعدو أن يكون توضيحاً كما ذهب اليه البلاغيون من أن المبتدأ قد يحذف للعلم به حقيقة أو ادعاءاً ، غير أنه أضاف الى أنّ حذفه انما يكون من أجل المبالغة في توفر الصفات فيه وانحصارها به ، على اعتبار أنّ الخبر وصف للمبتدأ . (الرازي) ، 143 وقارنه بما جاء في بديع القرآن ، 189 » . وهذا وان صح في بعض الموارد الا أنه حتى في الموارد التي يصح فيها يبقى تركيز انتباه المتلقى ولفت ذهنه الى الحدث أو الوصف ، هو البعد النفسي الأساسي فيه . ففي قولنا عن الله سبحانه : « خالق كل شيء » بحذف المبتدأ لفظ الجلالة ، وان كان للعلم به ، بيد أنّ النص يرمي الى تجسيد وابراز قدرة الله على الخلق والايجاد ، وتركيز ذهن المتلقى عليها ولفت انتباهه اليها » .

غضب حبيبته هى التي تشغل تفكيره وتؤثر في أعماق نفسه ، فانه يريد أن يركز انتباه المتلقى عليها ، ويكشف عن مشاهره اتجاهها ، وهى قبل سواها ، غرضه الأصلي الذي يريد نقله من خلال النص ، وليس أمامه من سبيل الى ذلك غير اسقاط المبتدأ ، ما دام معلوماً لدى السامع حاضراً في الذهن مع حذفه ، ليخلو الجو لتركيز الانتباه على الحالة الشعورية ، وذكر المبتدأ في هذه الحالة سيفوت على المتلقى والمتكلم الغرض المقصود من النص ، ويفقده قيمته وقابليته في نقل التجربة .

وكذلك الشأن في الايجاز القائم على حذف الفاعل أو نائبه أو المضاف اليه ، فان من أهم الابعاد النفسية التي يرمي المتكلم تحقيقها والوصول اليها من خلال ذلك ، هى تركيز انتباه المتلقى على الحدث بغض النظر عمن تلبس به أو صدر منه ، اذا كان هو المقصود بالذات للتجربة الشعورية . وقد التفت الى هذا البعد النفسي الذي تتضمنه هذه الظاهرة الاسلوبية بخصوص الفاعل أو نائبه بعض المشتغلين بالدراسات البلاغية والقرآنية المعاصرين [1] . وقد تجلى له ذلك أثناء معالجته بعض وجوه الاعجاز البياني للقرآن الكريم . اذ لفت انتباهه وهو يستقرىء الآيات الكريمة التي تتحدث عن يوم القيامة ومشاهدها ، انها جميعاً قد استغنت عن ذكر الفاعل ، اما ببناء الفعل للمجهول ، واما باسناده الى غير فاعله مطاوعة أو مجازاً [2] . من ذلك قوله تعالى : « فاذا نفخ في الصور نفخة واحدة . وحملت الأرض والجبال فدكتا دكة واحدة » [3] ، فالآيتان الكريمتان قد استغنتا عن ذكر الفاعل ببناء الفعل للمجهول في (نفخ ، حملت ، دكتا) . ولو عرضنا النص القرآني على الاغراض التي ذكر البلاغيون والنحاة انّ من أجلها يستغني عن الفاعل ويبني الفعل للمجهول ، وهي اما للعلم به أو الجهل به ، أو الخوف منه أو عليه ، نجده يرفض أن يكون حذف الفاعل سبحانه من أجل واحد منها وانما هو ـ كما ذهب اليه هذا الباحث بحق ـ من أجل : « تركيز الاهتمام على الحدث بصرف النظر عن محدثه » [4] . فالنص القرآني الكريم يريد أن يلفت انتباه المتلقى ويركزه على النفخ في الصور ، وحمل الأرض والجبال ودكها ، وانه سيكون هناك نفخ وحمل للأرض والجبال ودك لهما ، وان ينقل اليه هذه الصورة ويجسدها أمام ناظريه ، ويدعه يتأمل فيها ليعرف أهوال ذلك اليوم الموعود ، ليتخذ الموقف المناسب اتجاهه ، وليس لذكر الفاعل سبحانه أثر في حيوية النص ، ما دام سبحانه معلوماً متعيناً ، اذ ان ذكره بالاضافة الى أنه سيكون تطويلاً لا مسوغ له ، فانه يضيع في الوقت نفسه تركيز الانتباه على الحدث ومشاهد يوم القيامة .

---

(1) هى الأستاذة الجليلة الدكتورة بنت الشاطىء في الاعجاز البياني للقرآن (القاهرة ، 1391 هـ) ، 222-224 .

(2) المصدر السابق ، 222-223 .

(3) سورة الحاقة الآية ، 13-14 .

(4) بنت الشاطىء ، 224 .

ونجد هذا البعد النفسي أيضاً ـ كما أشرت ـ في الايجاز القائم على حذف المضاف اليه . نحو قوله تعالى : « ولله الأمر من قبل ومن بعد »(1) ، ففيه حذف للمضاف اليه في موضعين ، اذ التقدير ـ والله أعلم ـ من قبل ذلك ومن بعده »(2) ، اذ المهم في هذا النص القرآني الكريم اثبات السرمدية والأبدية لسلطان الله سبحانه وهيمنته ، فكان من الضروري حذف المضاف اليه ، وهو هنا الباريء سبحانه ، ما دام معلوماً متعيناً يدل عليه سياق النص ، وذلك من أجل تركيز انتباه المتلقى على سرمدية سلطان الله سبحانه وديمومته ؛ المستفاد من القبلية والبعدية المطلقتين ، ولفت ذهنه اليهما واعطائهما أبعاداً أعمق في أغوار نفسه . بحيث لا يشغله عن التأمل فيهما أو يقطعه عليه ذكر المضاف اليه .

دفع توهم غير المراد :

وهو يتفرعُ على البعد النفسي السابق ، وقد آثرت التعرض اليه مستقلاً لأنّ فيه ما يستحق الوقوف عنده . وأبرز ما يتجلى فيه هذا البعد النفسي الايجاز القائم على حذف المفعول به . وهو مما التفت اليه البلاغيون . من ذلك قول البحتري(3) :

وكم ذدت عني من تحامل حادث ... وسورة أيام حززن الى العظم

فالشاعر هنا أراد أن يبعد المتلقى عن توهم غير المعنى الذي يريد نقله اليه ، ويثير انتباهه ويركزه باتجاه ما يريد ويسلط الأضواء عليه . فلم يكن أمامه من سبيل الاّ اسقاط ما يقع واسطة في الطريق الموصل اليه وهو هنا المفعول به . فهو أراد أن ينقل الينا أنّ سورة الأيام التي قد عاشها قد بلغت من القسوة حدا ، أكلت معه الجلد واللحم وأذابت الشحم حتى دقت العظم . اذ تقدير البيت : « حززن الجلد فاللحم الى العظم » ، لأنّ الحز أول ما يقع على الجلد ومنه على اللحم قبل أن يصل العظم » ولهذا فان البحتري من أجل أن لا يتوهم قبل تمام البيت أن الحزّ قد وقع على الجلد فقط ، أو عليه وعلى اللحم من دون أن يصل العظم ، ولكي يعلم منذ البداية أنّ الحز مضى في جسمه حتى لم يقو على رده الا العظم ، عمد الى اسقاط المفعول به الذي يقع في طريق الوصول الى المعنى المراد تقريره في نفس المتلقى ، حتى يؤ كده في نفسه ، ويركّز انتباهه عليه ، ويثير انفعاله اتجاهه ، ويبعد عنه توهم غيره . وهذا ـ كما يقول عبد القاهر الجرجاني ـ : « من حذف الشاعر أن يوقع المعنى في نفس السامع ايقاعاً يمنعه به من أن يتوهم في بدء الأمر شيئاً غير المراد ، ثم ينصرف الى المراد . ومعْلوم : انه لو أظهر المفعُول ، فقال : وسورة أيام حززن اللحم الى العظم ، لجاز أن يقع في وهم السامع الى أن يجيىء الى قوله ـ الى العظم ـ انّ هذا الحز كان

---

(1) سورة الروم ، الآية ، 4 .

(2) ابن الأثير ، 311/2 .

(3) دلائل الاعجاز ، 132 .

في بعض اللحم دون كله ، وأنه قطع ما يلي الجلد ، ولم ينته الى ما يلي العظم ، فلما كان كذلك ترك ذكر اللحم وأسقطه من اللفظ ، ليبرىء السامع من هذا ، ويجعله بحيث يقع منه في أنف الفهم ويتصور في نفسه من أول الأمر : انّ الحز مضى في اللحم حتى لم يرده الا العظم » [1] .

***

موارد الايجاز والاطناب :

ان الكلام الذي يأتى على سبيل الايجاز لا يكون بليغاً دائماً . فقد يكون من النافع في بعض الموارد أن يطنب المتكلم ، تماماً مثلما يكون من النافع أن يوجز في بعضها الآخر . وهذه الحقيقة مستمدة من واقع نفسي أكده البلاغيون ، وهو ربط بلاغة الكلام بمدى مطابقته لمقتضى حال الخطاب [2] . وقد روى عن بعض النقاد القدامى قوله : « البلاغة وضع الكلام موضعه من طول أو ايجاز ، مع حسن العبارة » [3] ، أو هى « شد الكلام معانيه وان قصر ، وحسن التأليف وان طال » [4] . وروى عن جعفر بن يحيى انه قال : « متى كان الايجاز أبلغ كان الاكثار عيا ، ومتى كانت الكناية في موضع الاكثار كان الايجاز تقصيراً » [5] . وهذا ما ذهب اليه أبو هلال العسكري حينما رأى : « انّ الايجاز والاطناب يحتاج اليهما في جميع الكلام وكل نوع منه ، فمن أزال التدابير في ذلك عن جهته ، واستعمل الاطناب في موضع الايجاز ، واستعمل الايجاز في موضع الاطناب أخطأ » [6] .

ولهذا فقد ذهبوا الى أنّ الايجاز أليق بالمكاتبات والمخاطبات والأشعار ، بينما يكون الاطناب محمودا في الخطب ، والكتب التي يقصد منها مخاطبة عوام الناس وجمهرتهم ، لا سيما في الترغيب والترهيب والاصلاح بين العشائر والاعذار والانذار الى الأعداء والعساكر وما أشبه ذلك [7] . وهذا فيما أرى لأن المخاطبين في المكاتبات والمخاطبات الرسمية في تلك العصور من ذوي الخبرة والثقافة ، فيحسن بالمخاطب أن يلجأ الى ايجاز الكلام ، وتجنب ما لا ضرورة له ، لئلا يثقل عليهم . أو يكون مراده انتشارها وذيوعها على الألسنة ،

---

(1) دلائل الاعجاز ، 132 .
(2) السكاكي ، 80-81 .
(3) ابن رشيق ، 1/249-250 .
(4) المصدر السابق ، الصفحتان نفساهما .
(5) أبو هلال العسكري ، 196 .
(6) المصدر السابق ، الصفحة نفسها ، وقارن بما جاء عند قدامة بن جعفر ، نقد النثر ، (القاهرة ، 1933) ,59 ، واسامة بن منقذ ، 182 .
(7) أسامة بن منقذ ،182 وقارنه بما جاء عند أبي هلال العسكري ،198 ،وابن سنان الخفاجي ، 197 وابن الأثير ، 2 / 268 - 269 ويحيي بن حمزة العوي ، 2 /2-232 .

وحفظها من قبل الآخرين ، كما في الأشعار خاصة ، لأن الكلام الموجز أيسر حفظاً وأسرع انتشاراً . أما مخاطبة عوام الناس من أجل اقناعهم باتخاذ موقف معين ، أو الخطب في مواقف الاصلاح بين العشائر أو اذكاء حماس المقاتلين ، فان هذه المواقف تستدعي سلّ السخائم والضغائن من النفوس ، أو اثارة الحمية فيها ، أو انفعال الرهبة أو الرغبة أو الخوف ، وهذا ما يتطلب من المبدع الاطناب حتى يستطيع أن يتمكن من عواطف المستمعين ومشاعرهم ، بما أوتى من طلاقة في اللسان ، وقدرة على صوغ الألفاظ ، فيثير فيهم الانفعالات التي يريدها ، ويمكنها من نفوسهم ، ويكبح جماح المضادة منها ، ويعمل على اقناعهم بما يورده من دلائل وحجج ، وما يضمنه من أمثال وحكم ، وما يعرضه من تفصيلات لدقائق الأمور . ولعل أبا هلال العسكري قد التفت الى هذا حينما أشار الى أن الاقناع لا يكون الا بالاشباع ، وهذا يتطلب الاحاطة بالمعاني ولا تكون الا باستقصاء الكلام لها [1] . كما يمكننا أن نجد هذا الفهم عند بعض النقاد القدامى وقد سئل عن الحاجة الى الاكثار في الكلام متى تكون ؟ فأجاب بقوله : « اذا عظم الخطب » [2] وعلى هذا فان الاطناب في مثل هذه المواقف ضروري ، اذ لا يستطيع الايجاز أن يقوم بهذه المهمة . وهكذا فان الحاجة الى الاطناب في الكلام تزداد ضرورة في الخطب التي تلقى في المواقف الحافلة التي يكثر فيها لغط الناس وضجيجهم . وقد علل هذا ابن سنان الخفاجي تعليلاً مقبولا ، حينما ذهب الى أن هذه المواقف انما احتيج فيها الى الاطناب وتكرار الالفاظ « ليكون ما يفوت سماعه قد استدرك بما هو في معناه » [3] . والى هذا أشار عمرو بن العلاء فيما نقلناه عنه عندما سئل عن العرب هل كانت تطيل ؟ باجابته : « نعم كانت تطيل ليسمع منها وتوجز ليحفظ عنها » [4] .

ومن هنا كانت الحاجة الى تكرار الألفاظ أو الجمل في الكلام ضرورية في الحالات التي تحتاج الى توكيد المعنى في نفس المتلقى فيها اذا كان مترددا في قبوله والتصديق به ، وتزداد ضرورتها اذا كان منكراً ، وذلك لأنه يفيد توكيد الحكم في نفس المتلقى [5] . نحو قوله تعالى : « انّ مع العسر يسرا ، انّ مع العسر يسرا » [6] ، اذ لما كانت طبيعة النفس البشرية سرعان ما يصيبها القنوط والجزع اذا أصابتها عسرة أو شدة ، حتى تكاد تيأس من انفراجها والتخلص منها « انّ الانسان خلق هلوعا ، اذا مسه الشر جزوعا » [7] ، ولذا

---

(1) أبو هلال العسكري ، الصناعتين ، 196 .

(2) المصدر السابق ، 198 .

(3) ابن سنان الخفاجي ، 198 .

(4) أبو هلال العسكري ، 198 .

(5) المصدر السابق ، 199 وقارنه بما جاء عند ابن الأثير ، 2/355-362 .

(6) سورة الشرح ، الأيتان ، 5-6 .

(7) سورة المعارج الآية ، 19-20 .

فهي تحتاج لرفع معنوياتها وجعلها تقتنع بحقيقة مجيء اليسر بعد العسر ، الى ما يؤكد ذلك لها ، والتكرار الذي في الآية الكريمة يفيدها ذلك . وليس التكرار وحده هو الذي يفيد التوكيد ، وانما هناك حروف كثيرة في اللغة العربية تفيده أيضاً ، ذكرها البلاغيون والنحاة على حد سواء (1) . وبناء عليه فان حاجة الحكم أو المعنى الذي يتضمنه أي كلام الى التوكيد تختلف بحسب المخاطب به . فقد يكتفي بسوق الحكم أو المعنى في الكلام مجرداً من كل توكيد اذا كان المخاطب خالي الذهن ، ولم تكن له قناعة معينة به ، أو كان الحكم أو المعنى مما يمكن قبوله بيسر وسهولة عادة لتوفر دواعي التصديق به ، بكونه من المسلمات مثلاً ، وقد يحتاج الى توكيده بمؤكد واحد ، وأحياناً بأكثر من مؤكد واحد فيما اذا كان منكراً له مسبقاً ، أو كان مترددا في قبوله . وقد التفت البلاغيون الى ذلك وبحثوا هذه الظاهرة تحت عنوان « كيفية القاء الخبر للمخاطب » في مبحث الخبر من علم المعاني (2) .

***

وقد فرق البلاغيون - وهم على حق - بين الاطناب المحمود في البلاغة وبين التطويل الذي يفقد النص قيمته وحيويته وقدرته في التأثير والاثارة ، واعتبروه من عيوب الكلام . وذلك لأن بسط الكلام والاطناب فيه لا يكون حسناً وفي المقام الذي يقتضيه ، الا اذا كان لفائدة يجنيها المتلقي من خلاله ويستفيدها منه ، والا اذا خلا من الحشو الزائد عن المطلوب ، وذلك لأن اطالة الكلام في حد ذاتها ، تورث السأم والملل وتجهد المتلقى ، ولا يلجأ اليها الا لضرورة ودواع نفسية أشرنا اليها ، والاّ فان النفس تنفر من كل ما يجهدها . وقد شبه البلاغيون الاطناب والتطويل تشبيهين رائعين ، حينما نزّلوا التطويل منزلة سلوك ما يبعد جهلا بما يقرب ، والاطناب بمنزلة سلوك طريق بعيد ولكنه نزه يحتوى على زيادة فائدة (3) .

وقد يجد الباحث اضطراباً في فهم البلاغيين وتحديدهم الموارد التي يحسن في بعضها الايجاز وفي بعضها الآخر الاطناب أو المساواة . فبينما نجد فريقاً منهم وفي طليعتهم أبو هلال العسكري ، يربط مواطن الايجاز والاطناب بحال المخاطب ومقام الخطاب . فيرى أنّ : « الايجاز للخواص ، والاطناب مشترك فيه الخاصة والعامة ، والغبى والفطن ، والريض والمرتاض ، ولمعنى ما أطيلت الكتب السلطانية في افهام الرعايا » (4) ، فاننا نجد

---

(1) شرح ابن عقيل ، 23/1 ، ابن يعيش 8/59-63-111 ، والمبرد ، المقتضب ، (القاهرة - 1388 هـ) ، 4/371 وحسن بن قاسم المرادي ، الجنى الدانى (دار الكتب للطباعة والنشر بجامعة الموصل ، 1976) -162 ، والسكاكي ، 80-81 .
(2) السكاكي ، 81-83 .
(3) أبو هلال العسكري ، 197 ، وقارنه بما جاء عند يحيى بن حمزة العلوي ، 2/232 ، وابن الأثير ، 2/359 .
(4) أبو هلال العسكري ، 196 .

فريقاً آخر في طليعتهم ابن سنان الخفاجي وابن الأثير والعلوي صاحب الطراز ، لا يصححون العدول عن الايجاز الى الاطناب من أجل مراعاة حال المخاطب ، فلا ينال من قيمة الكلام الموجز عندهم ، عدم فهم بعض المخاطبين من عامة الناس له لأنّ « نور الشمس اذا لم يره الاعمى لا يكون ذلك نقصاً في استنارته ، وانما النقص في بصر الأعمى ، حيث لم يستطع النظر اليه »(1) .

وسر هذا الاضطراب فيما أرى راجع الى أنّ الفريق الأول الذي يمثله أبو هلال العسكري قد أساء فهم حال الخطاب ومقامه ، حينما جعل الايجاز مقصوراً على الخاصة دون العامة ، على نحو الاطلاق . اذا مدار بلاغة الكلام قائم على الابانة والافهام مع تجنب فضول الكلام ، وعلى هذه الحقيقة تفسر مطابقة الكلام لمقتضى حال الخطاب . ومن هنا فان أسلوب افهام الذكي يختلف عن اسلوب افهام الغبي ، والعالم عن الجاهل ، كما أنّ لكل مقام مقالا . فما يجب أن يقال في مقام المدح غير ما يجب أن يقال في مقام الهجاء ، وفي التهاني يختلف عما في الرثاء والتعزية ، وما يخاطب به القادة غير ما يخاطب به الأفراد العاديون وهكذا ، وليس كل كلام موجز لا يفهمه العامة ، بل الذي يفترض في البليغ البارع أن يستطيع الاتيان ـ بما أوتى من موهبة ـ ، بكلام موجز واضح مبين ، تفهمه العامة تماماً مثلما تفهمه الخاصة ،وذلك في المواطن التي تتطلب الايجاز لا الاطناب ، ولما كان ذلك مما لا يتأتى لكل أحد الا البارعين في هذا الفن ، فقد أصبح مثل هذا الأسلوب قمة البلاغة . وقد كان النقاد القدامى أقرب الى فهم هذه الحقيقة حينما ربطوا موارد الايجاز والاطناب بالغرض الذي من أجله سيق الكلام بقطع النظر عما اذا كان المخاطبون من خاصة الناس أو عامتهم ، فاستحسنوا الاطناب اذا عظم الخطب والايجاز اذا أريد للكلام أن يحفظ وتتناقله الالسنة(2) ، وهذا ما سار عليه الادباء والشعراء القدامى . من ذلك جواب الفرزدق وقد سُئل عن سبب عدوله عن القصائد الطوال الى القصار بقوله : « لانى رأيتها في الصدور أوقع ، وفي المحافل أجول »(3) ، ولعل عمرو بن العلاء قد أشار الى هذا حينما سئل عن العرب هل كانت تطيل ؟ بقوله : « نعم ، كانت تطيل ليسمع منها وتوجز ليحفظ عنها »(4) . نعم ان أراد أبو هلال العسكري ان الايجاز بالخواص أليق ، أولا يصح الاّ معهم ، باعتبار انهم في العادة على علم مسبق بمجمل الحقيقة التي يريد المتكلم التأكيد على بعض جوانبها ونقله اليهم بأسلوب موجز ، كما هو الحال في عرض الحقائق العلمية للمتخصصين فيها ، فيتعمد المتكلم اسقاط وحذف ما لا ضرورة له من

---

(1) ابن الأثير ، 269/2 وقارنه بما جاء عند ابن سنان الخفاجي ، 198 ويحيى بن حمزة العلوي ، 232/2 .

(2) أبو هلال العسكري ، 180 .

(3) المصدر السابق ، الصفحة نفسها .

(4) المصدر السابق ، 198 .

الكلام وما في المتبقى دلالة عليه ، ما دام عنصر الابانة والافهام متحققاً بالنسبة اليهم ، بينما لا يتحقق بالنسبة الى عامة الناس الذين ليست لهم معرفة بأوليات تلك الحقائق ، وليسوا من ذوى الثقافة والاطلاع فيها ، ان أراد أبـو هلال العسـكري هذا فانّ ما ذهـب اليه صحيح ، ولكن بهذا الملحظ فحسب ، وليس حكماً مطلقاً . ومن هذه الزاوية أيضاً لا يصح ما ذهب اليه ابن الأثير وغيره ممن أشرنا اليهم من البلاغيين ، من أنه لا يقدح في قيمة الايجاز وفعاليته عدم فهم المخاطب له ، كيف ، وان مدار البلاغة والغاية من الكلام ، انما هي الافهام والابانة . فاذا لم يستطع النص افهام المخاطب وايضاح ما يريد المتكلم نقله اليه ، فقد قيمته وجوهره . صحيح ان الايجاز قمة البلاغة ورأس البيان ، لما فيه من أبعاد نفسية أشرنا اليها . ولعل هذا الفريق من البلاغيين انما ذهب الى ما ذهب اليه بلحاظ هذه الأبعاد النفسية التي يتضمنها ، ولكن فاته ان هذا مشروط بالايضاح والافهام وبمراعاة حال الخطاب .



الفصل الثاني

التعبير غير المباشر وطرقه



ان التعبير غير المباشر ، هو التعبير الذي يقوم على التخييل والمحاكاة ولا تلتزم عناصر صوره ما لها من تنسيق وبعد مكاني أو زماني في الواقع البياني المرصود ، وانما تتجاوز ذلك الى ما يتمشى مع حركة النفس ونبضاتها الشعورية ، وتتوقف جودة صوره ونجاحها على مدى تمكنها من احداث التخييل المناسب في نفس المتلقى لدفعه لاتخاذ الموقف المناسب من التجربة ، والتى تشكل الظواهر البلاغية الخاصة من تشبيه واستعارة وكناية ومجاز وتمثيل دعائمها الأساسية التي تقوم عليها وتتقوم بها .

***

والتعبير غير المباشر انما هو من خصائص الأسلوب الشعري ، وله أليق وبه أجدر وألصق. ومن هنا ذهب البلاغيون والنقاد القدامى ـ وهم على حق ـ الى أنّ الفنّ القولي قد يوصف بالشاعرية مع عدم تضمنه الوزن والقافية اذا توافر على عناصر وخصائص التعبير غير المباشر ، من حيث اعتماده على التخييل والمحاكاة . ونجد هذا الفهم عند كثير من الشعراء والنقاد القدامى ، وكتب الأدب والنقد القديمة فيها الشواهد الكثيرة على ذلك . ، منها ما رواه الجاحظ من قصة عبد الرحمن مع أبيه الشاعر حسان بن ثابت الأنصاري ، حينما لسعه ذات يوم زنبور ، فرجع اليه باكياً ، وهو يقول : لسعنى طائر . وحينما سأله أبوه أن يصفه له ، أجابه عبد الرحمن بقوله : كأنه ثوب حبرة . عندها صاح حسان : قال ابني الشعر ورب الكعبة [1] .

***

ولما كان التعبير غير المباشر انما هو من خصائص الأسلوب الشعري ، فقد تعامل معه البلاغيون والنقاد العرب القدامى على هذا الأساس في معالجاتهم له وبيانهم لأبعاده النفسية وخصائصه الفنية .

واذا كنا نجد حازماً القرطاجنى قد بدا على معالجته لصور التعبير غير المباشر الشعرية التأثر التام بما ذهب اليه ارسطو في المحاكاة وان أضاف اليها وعدّل منها ، بما يناسب البيان

---

(1) الجاحظ ، الحيوان (القاهرة 1948) ،65/3، ومن أراد المزيد من هذه الشواهد فلينظر الشعر والشعراء 188/1 .

العربي والصورة الشعرية العربية،وبما يدل على أصالة الشخصية العربية وسماح عطائها[1] وكذلك ما نجده في معالجة عبد القاهر الجرجاني لحد ما ، فان جمهرة البلاغيين والنقاد القدامى لا يبدو في معالجاتهم لها التأثر بنظرية ارسطو تلك ، وان بدا عند بعضهم ، فانه لا يعدو أن يكون باهتاً ، كالذي نجده عند الجاحظ حينما عرّف الشعر بأنّـه : « ضرب من النسج وجنى من التصوير »[2] ، وفيما عدا ذلك ، فاننا لا نجد في معالجات الآخرين من أمثال ابن سلاّم الجمحى ، وابن قتيبة ، والمبرد ، وثعلب ، وابن المعتز ، وابن طباطبا العلوي ، وقدامة بن جعفر ، والقاضي الجرجاني والآمدي ، والرماني ، وأبي هلال العسكري ، وابن رشيق القيرواني ، واسامة بن منقذ ، وابن الأثير ، وابن أبي الأصبع المصري ، وصاحب الطراز ، لا نجد في معالجاتهم للصورة الشعرية أي أثر للفهم الأرسطي لها . اذ يقوم فهمهم للصورة الشعرية على أساس انها الشكل والمعرض الذي تعرض من خلاله المعاني الذاتية المجردة والتجربة الشعورية الوجدانية ، وقد لخص هذا المفهوم وشرحه شيخ البلاغيين عبد القاهر الجرجاني حيث قال : « واعلم ان قولنا الصورة ، انما هو تمثيل وقياس لما نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا ، فلما رأينا البينونة بين آحاد الأجناس تكون من جهة الصورة ، فكان بين انسان من انسان ، وفرس من فرس ، بخصوصية تكون في صورة هذا لا تكون في صورة ذاك . وكذلك كان الأمر في المصنوعات ، فكان بين خاتم من خاتم وسوار من سوار بذلك ، ثم وجدنا المعنى في أحد البيتين وبينه في الآخر بينونة في عقولنا وفرقا ، عربنا عن ذلك الفرق وتلك البينونة بأن قلنا ، للمعنى في هذا صورة غير صورته في ذلك ، وليس العبارة عن ذلك بالصورة شيئاً نحن ابتدأناه فينكره منكر ، بل هو مستعمل مشهور في كلام العلماء ويكفيك قول الجاحظ : وانما الشعر صناعة وضرب من التصوير »[3] .

***

ويمكن للباحث أن يميّز مما كتبه جمهرة البلاغيين في هذا الخصوص ، ومن الموروث الشعري العربي ، بين نوعين من التصوير غير المباشر :

أحدهما يقف عند ما يمكن تسميته « الصورة الأولى » ، وهى التي لا تتعدى حدود السطح الحسي وتُبنى على المقارنة الشكلية بين طرفيها ، وفيها يبدو اهتمام الشاعر أو الكاتب بابراز جوانب الجمال الحسي في الذات التي يريد محاكاتها ووصفها وتشبيهها ، وهي مما تميز به الشعر العربي عن اليوناني الذي لا يهتم بوصف الذوات ومحاكاتها[4] . والبعد النفسي

(1) حازم القرطاجني 90-129 .

(2) الحيوان 3/131 .

(3) دلائل الاعجاز 389 .

(4) ارسطو 169-170 .

الذي يرمي اليه المبدع من وراء هذه الصورة ، اثارة انفعال التعجب في نفس المتلقى [1] . وهي كثيرة الوقوع في الشعر العربي ، ولعلّ هذا هو الذي دفع بعض النقاد المعاصرين الى أن يتوهم انّ العرب لم تتجاوز في جميع صورها الشعرية حدود السطح الجمالي الحسي المعتمد على المقارنة الشكلية الحسية ، الى الجانب الثاني منه الذي يتضمن المعاني الذاتية الكامنة وراء حدوده ، والتي تحمل الاثارة الوجدانية التي يعدّ بها لاتخاذ موقف معين ، واذا وقع لها ذلك فانما هو على سبيل الندرة [2] . وهذا الذي ذهب اليه الناقد المعاصر ظلم للشعر العربي ، والواقع على خلافه . فبالقدر الذي اهتم به الشعراء بالصورة الأولى التي لا تتعدى حدود الجانب السطحي الحسي ، اهتموا أيضاً بالصور الشعرية التي تحمل دلالات وجدانية قابعة خلف حدود السطح الجمالي الأوّلي للصورة ، وذلك حسب غرض الشاعر من تشكيلها وصياغتها ، وهي لا تقل عن النوع الأول من الصور الشعرية ان لم تزد عليها ، كما سنرى بعد قليل . وانما وقع النوع الأول من الصور في الشعر العربي من أجل محاكاة الذوات ووصفها ، لاثارة انفعال التعجب في نفس المتلقى ازاءها كما أشرنا .

ومن هذه الصور التي تهتم بحدود الجانب السطحي الحسي الأولى من الصورة ما جاء لعبد الله بن المعتز في وصف الهلال ، حيث يقول [3] :

وانظر اليه كزورق من فضة قد أثقلته حمولة من عنبر

فالنقاد القدامى ، اعتبروا هذه الصورة الشعرية من أروع الصور وفي قمتها [4] وما ذلك الا من أجل المقارنة الحسية السطحية بين الهلال والزورق ، بتلمس عناصر التشابه هنا وعناصره هناك ، ولما وجدوها تتطابق من حيث المظهر الخارجي حكموا بنجاح الصورة .

وقد فسر الدكتور مصطفى ناصف في كتابه ـ الصورة الأدبية ـ اعجاب النقاد القادمى بصورة ابن المعتز في بيته السابق وفي غيره من صوره الشعرية تفسيراً لا يبدو مقبولا عندنا ، حينما ذهب الى أنّ اعجابهم بها انما يعود الى الحرمان الذي كانت تعيشه النفوس المحرومة في ذلك العصر ، والتي تجد في صور ابن المعتز تعويضاً عن حاجاتها المكبوتة ، ومتعة هائلة حين تطوف معه في قصور امتلأت ثراء وغنى وأدوات ناعمة ، مزجت في صوره مزجاً غريباً [5] .

---

(1) المصدر السابق 170 .

(2) الأسس الجمالية في النقد العربي 171، 176، 178 .

(3) ابن رشيق 2/236 .

(4) المصدر السابق الصفحة نفسها .

(5) مصطفى ناصف ، الصورة الأدبية (القاهرة 1958 م) ، 48 .

وانما يبدو تفسير الدكتور مصطفى ناصف غير مقبول عندنا لأن النقاد القدامى لم يعجبوا بصور ابن المعتز فحسب ، أو بالتي تهتم بوصف القصور وأسباب الترف وحدها ، وانما امتد اعجابهم الى جميع هذه الصور التي تعتمد على المقارنة الحسية ، حتى ذهبوا الى أن وجوه التطابق والتماثل كلما تعددت في الصورة ، كانت الصورة أفضل وأكثر نجاحاً (1) ، ولهذا اعتبروا الصورة الشعرية في بيت امرىء القيس الذي يقول فيه (2) :

كأن قلوب الطير رطباً ويابسا   لدى وكرها العناب والحَشف البالي

من الصور الشعرية الرائعة ، وعبّر غير واحد عن اعجابه الفائق بها ، وما ذلك الا لأنّ امرأ القيس استطاع أن يطابق بين طرفي الصورة من حيث اللون والهيئة ويجمع بينهما في بيت واحد (3) ، ولم يتعرضوا للاثارة الوجدانية التي يمكن أن تثيرها مثل هذه الصورة ، ويمثل اعجاب القدامى نقاداً وشعراء بصورة امرىء القيس هذه ، ما روى عن بشار أنه ظل يحسد امرأ القيس على صورته تلك ولم تهدأ نفسه حتى قال (4) . :

كأن مثار النقع فوق رؤ وسنا   وأسيافنا ليل تهاوى كواكبه

فاطمأنت نفسه ، وزال عنه حسده ، لأنه جاء بصورة ان لم تفق صورة امرىء القيس ، فانها لا تقل عنها قيمة في نظرهم (5) .

وقد بلغ من تأكيدهم على قيمة التطابق الحسي بين أطراف هذا اللون من الصور الشعرية ، أن ذهب ابن طباطبا للقول بأنّ أحسن التشبيهات ما اذا عكس لم ينتقض (6) .

والعرب ـ كما أشرنا ـ انما تذهب الى مثل هذا التعبير غير المباشر المعتمد على الصور الشعرية القائمة على المقارنة الحسية والتطابق الخارجي بين أطرافها ، من أجل اثارة اعجاب المتلقى بهذه الذات ، كما ذهب الى ذلك ابن سينا (7) . ومن هنا أكدوا على عنصر المبالغة في الصور الشعرية ، وذهبوا الى أنها قائمة عليه (8) ، وما ذلك الا من أجل اعطاء

---

(1) ابن طباطبا العلوي ، 17 ، نقد الشعر ، 122 وأبو هلال العسكري 246 وابن رشيق 1/289 .

(2) ابن طباطبا العلوي 18 وأبو هلال العسكري ، 251 وابن رشيق 1 / 290 ودلائل الاعجاز 75 وانظر البيت عند امرىء القيس في ديوانه (دار المعارف بمصر 1958) 38 .

(3) ابن طباطبا العلوي 17 وابن رشيق 1/290 ودلائل الاعجاز 75 .

(4) ابن رشيق 1/291 ودلائل الاعجاز 75 وانظر البيت عند بشار بن برد في ديوانه (القاهرة 1950 م) 1/318 وقد ورد فيه (رؤ وسهم) بدل (رؤ وسنا) .

(5) ابن رشيق 1/291 ودلائل الاعجاز 75 .

(6) ابن طباطبا العلوي 11 .

(7) ارسطو ، 169-170 وحازم القرطاجنى 69 .

(8) ابن الأثير 2/124-126 والسكاكي 182-183 .

الصورة قوة اكبر على اثارة انفعال التعجب بالذات التي يراد وصفها ، في نفس المتلقى . ومن الطبيعي انّ المبالغة لا تتحقق ما لم تكن الصفة التي يراد اثباتها للذات موجودة في المحاكي بأقوى وأظهر مما هي عليه عندها ، وهذا ما أشار اليه البلاغيون والنقاد وأكدوه [1] .

***

ثانيهما : ما لا يقف عند حدود السطح الجمالي الحسي للصورة ، وانما يعبره الى الوجه الثاني لها والذي تكمن فيه المعاني الذاتية ذات الاثارة الانفعالية والتي تدفع المتلقى لاتخاذ موقف مناسب يعتمد به ، وغالباً ما تكون في محاكاة أفعال الذوات وأحوالها ، وهذا الوجه الثاني للصورة هو الذي يمكن تسميته « الصورة الثانية » .

وهذا النوع من التصوير غير المباشر ـ كسابقه ـ كثير الوقوع في الشعر العربي ، وقد التفت اليه البلاغيون والنقاد القدامى ، وكشفوا عن المعاني الوجدانية الكامنة خلف حدود السطح الحسي الأولى منه ، والتي تمثل قصد الشاعر من التجربة وغرضه الذاتي الأساس . ومن هذا التصوير ما نجده في بيت الشماخ الذي يمدح فيه عرابة بن أوس ويقول فيه [2] :

اذا ما راية رفعت بمجد تلقاها عرابة باليمين

فالجانب السطحي الحسي الأولى لهذه الصورة بما تدل عليه عناصرها اللفظية حسب واقعها العياني المرصود ، لا يشير الا الى أنّ عرابة يبادر الى راية المجد فيتلقاها بيمينه . بيد ان هذا ليس غرض الشاعر الأصيل ولا مقصده وانما الذي يريده ، انّ ممدوحه يبادر للمجد برغبة وجدوقوة اندفاع وانه يحرص على الظفر به ، واستعمل اليمين كناية عن هذا المعنى ، وقد التفت عبد القاهر الى ذلك عند تحليله هذا البيت [3] وطبيعي أنّ هذا المعنى الوجداني الذاتي الذي هو غرض الشاعر ، لم نحصل عليه من الدلالة اللغوية لعناصر الصورة ، وانما أخذناه من الدلالة الثانية لها الكامنة وراء حدود السطح الحسي لعلاقة تربط بين الدلالتين . وهذا هو المعنى الذاتي الذي يشكل الصورة الثانية التي تحمل الاثارة الوجدانية المناسبة ، فاستعمل اليمين كناية عن ذلك .

ومنه أيضاً قول العباس بن الأحنف [4] :

هى الشمس مسكنها في السماء فعزّ الفؤاد عزاءاً جميلا

---

(1) ابن رشيق 1/259 ويحيى بن حمزة العلوي 15/266 والسكاكي 184 .

(2) أسرار البلاغة 332 .

(3) المصدر السابق ص 334 .

(4) ديوانه 221 وأسرار البلاغة 284 .

فلن تستطيع اليها الصعو د ، ولن تستطيع اليك النزولا

فان المقصود من هذه الصورة ، الاثارة الوجدانية التي تتضمنها في بعدها الثاني ، وهو يأس الشاعر من وصل محبوبته والظفر بها ، مشفوعاً بالحسرة والألم ، مع طلب العزاء عنها ، فالشاعر هنا ـ كما يقول عبد القاهر ـ كأنه يقول لنفسه « ما وجه الطمع في الوصول ، وقد علمت أن حديثك مع الشمس ، ومسكن الشمس السماء ؟ أفلا تراه قد جعل كونها الشمس حجة له على نفسه يصرفها بها عن أن ترجو الوصول اليها ، ويلجئها الى العزاء ، وردها في ذلك الى ما لا تشك فيه ، وهو مستقر ثابت » [1] .

ومن هذا النوع من الصور الشعرية ، ما نجده في قول الشاعر يفخر بكرمه وجوده [2] :

وما بك فيّ من عيب فانى جبان الكلب مهزول الفصيل

فالشاعر لم يرد بصورته الشعرية هذه ، الجانب السطحي الخارجي لعناصر صورته بحسب واقعها العياني المرصود فحسب ، وانما أراد من خلالها التعبير عن معنى ذاتي مجرد وهو اثبات صفة الكرم والجود له ، وهذا معنى يكمن وراء حدود السطح الخارجي لها ويشكل البعد الثاني للصورة وقد وصلنا اليه فيها عن طريق الكناية ، حيث كنّى بجبن الكلب وهزال الفصيل عن كثرة جوده ، لأن كثرته ، وتوالى الأضياف يستلزم ذلك . فكأن الشاعر قال : « قد عرف جنابي مألوف ، وكلبي لا يهدّ في وجوه من يغشاني من الأضياف . واني أنحر المثالي من ابلى ، وأدع فصالها هزلى » [3] .

***

والذي يجب أن نشير اليه هنا ، قبل أن نختم حديثنا عن نوعي التصوير غير المباشر ، ان النفس بطبيعتها تجد متعة ولذة في محاكاة الأشياء وتصويرها ، وقد التفت الى ذلك ارسطو ، حينما قال : « الانسان بطبعه يجد لذة في المحاكاة » [4] . وهذه اللذة التي يجدها الانسان في المحاكاة التي تقوم عليها الصورة الشعرية ، لا سيما اذا كان الشاعر بارعاً فيها ، هي التي تساعد على دفع المتلقى لاتخاذ الموقف المناسب من التجربة . ولهذا نجد ابن طباطبا يذهب الى القول بأن الشعر اذا كان كذلك : « مازج الروح ولاءم الفهم ، وكان أنفذ من نفث السحر ، وأخفى دبيبا من الرقى ، وأشد اطراباً من الغناء . فسلّ

(1) اسرار البلاغة 284 .
(2) دلائل الاعجاز 237 .
(3) المصدر السابق 238 .
(4) أ . ريتشاردز ، مبادىء النقد الأدبي (مطبعة مصر 1963) 42-43 .

السخائم ، وحلل العقد ، وسخّى الشحيح ، وشجّع الجبان ، وكان كالخمر في لطف دبيبه والهائه ، وهزه واثارته »[1] . وذهب عبد القاهر الجرجاني الى أنّ حكم الشعر فيما يصنعه من صور ، أن يوقع في النفوس : « من المعانى التي يتوهم بها الجماد الصامت في صورة الحي الناطق ، والموات الأخرس في قضية الفصيح المعرب والمبين المميز . . . ويفعل من قلب الجواهر وتبديل الطبائع ما ترى به الكيمياء وقد صحت ، ودعوى الاكسير وقد وضحت ، الا أنها روحانية تتلبس بالأوهام والافهام ، دون الأجسام والأجرام »[2] .

***

ولكي يؤدي التصوير غير المباشر بعده النفسي ، وقدرته على التأثير واثارة الانفعال المناسب ، ذهب البلاغيون الى ضرورة توافره على مجموعة من العناصر والقيم الفنية النفسية ، ومن أهمها :

التخييل :

لقد رأينا فيما سبق ان التعبير غير المباشر قائم في الأساس على التخيل باعتباره عنصراً نفسياً هاماً من عناصر ابداع النص . فهو الذي انتج الصورة ، كما أن قيمتها تتوقف على مقدار التخييل المناسب الذي تحدثه في نفس المتلقى .

وقد تحدثنا عن التخيل في جانبه الابداعي المنتج في الباب الخاص بـ « الابداع القولي » ، ونود هنا أن نستكشف أبعاد التخييل الذي تنتجه الصورة في جانبه الايحائي ، باعتباره دافعاً نفسياً يؤدي الى استجابة مناسبة ، فيما لو كان الشاعر بارعاً في صياغة صوره ، وجعلها قادرة على احداث التخييل المناسب المطلوب منها ، وان نتبين معالجات البلاغيين والنقاد العرب القدامى لهذا الظاهرة .

فالصور الشعرية لها دلالات ايحائية ، تختلف باختلاف تصور المتلقى وادراكه وخبراته السابقة عن عناصره او طبيعة الاثارة التي تولدها في نفسه ومخيلته . فمن الثابت انّ استمتاع المرء بما يقرأ مرهون بقدرته على تخيّل ما يقرأ وما يرى ويسمع ، وعلى الصورة التي ينتزعها بنفسه[3] لأنّ الفرد لا يقف من المنبهات والاحساسات التي تتضمنها الصورة الشعرية أو الظروف الخارجية موقف اللوح الفوتوغرافي من الأشعة التي تؤثر فيه ، وانما هو ـ كما يقرر علم النفس الحديث ـ « يتناولها بالتأويل ويفرغ عليها من عنده ما يحيلها

(1) ابن طباطبا العلوي 16 .
(2) أسرار البلاغة 317-318 .
(3) احمد عزت راجح 210 .

أشياء ذات معنى أي أنّ موقف الفرد منها ليس موقفاً سلبياً قابلاً، بل موقف ايجابي فاعل »[1] .

ومن هنا نجد النقاد القدامى ، كثيراً ما يربطون احكامهم على بعض الصور الشعرية بما تجسّد به مخيلتهم تلك الصور من شخوص وما تحمله عناصرها من دلالات ايحائية ، فأبو عمرو بن العلاء فيما يرويه لنا المرزباني كان يتخيل شعر ذي الرمة « نقط عروس تضمحل عن قليل ، وأبعار ظباء لها مشم في أول شمها ، ثم تعود الى أرواح البعر »[2] وأنّ ذا الرمة سأل الفرزدق يوماً رأيه في شعرٍ أنشده إيّاه فأجابه الفرزدق : « أرى شعراً مثل بعر الصبران ، ان هممت شممت رائحة طيبة ، وان فتت فتت عن نتن »[3] . وقد مر بنا كيف أنّ ابن الأثير كان يرى ألفاظ أبي تمام تتخيل : « كأنها رجال قد ركبوا خيولهم واستلأموا سلاحهم وتأهبوا للطراد . وترى ألفاظ البحتري كأنها نساء حسان عليهن غلائل مصبغات وقد تحلين بأصناف الحلى »[4] . فهو في هذا حينما أراد أن يفاضل بين عناصر الصورة اللفظية عند كل منهما ، فاضل على أساس ما تثيره كل منهما في مخيلته من صور شخوص حية نابعة من دلالتها الايحائية في نفسه . ومن ذلك ما روى من أنه اجتمع رهط من شعراء تميم في مجلس شراب وهم الزبرقان بن بدر ، والمخبل السعدي ، وعبدة بن الطيب ، وعمرو بن الأهثم ، اجتمعوا قبل أن يسلموا وبعد مبعث النبي (صلى الله عليه وآله وسلم) ، وتذاكروا أشعارهم ، وتحاكموا الى أول من يطلع عليهم ، فطلع عليهم ربيعة بن حذار الاسدي أو غيره في رواية ، وقالوا له : أخبرنا أينّا أشعر ؟ فقال : أما عمرو فشعره برود يمنية تطوى وتنشر . وأما أنت يا زبرقان فكأنك رجل أتى جزورا قد نحرت فأخذ من أطايبها وخلطه بغير ذلك ، أو قال له : شعرك كلحم لم ينضج فيؤكل ، ولا ترك نيئاً فينتفع به ، وأما أنت يا مخبل فشعرك شهب من الله يلقيها على من يشاء من عباده . وأما أنت يا عبدة فشعرك كمزادة أحكم خرزها فليس يقطر منها شيء »[5] . والذي يتضح من هذه الرواية أنّ الناقد ربط : « بين هذه الأشعار وصور خارجية ، كل صورة منها لها ايحاؤها الخاص . وكأنه من خلال هذا الايحاء قد حكم على الشعر »[6] .

***

وتختلف الدلالة الايحائية للصور الشعرية غير المباشرة عند المتلقى باختلاف بنائه

(1) المصدر السابق 172 .
(2) المرزباني ، 171 .
(3) المصدر السابق ، الصفحة نفسها .
(4) ابن الأثير ، 252/1 .
(5) طه أحمد ابراهيم ، تاريخ النقد الأدبي عند العرب ، (القاهرة سنة 1937 م) ، 13-14 .
(6) الأسس الجمالية في النقد العربي ، 203 .

النفسي ، وتركيبه السيكولوجي من حيث الثقافة العامة والخبرات المكتسبة ، ومن حيث ارتباط تلك الدلالة الايحائية لبعض الصور أو عناصرها اللفظية بتجارب شعورية خاصة تختلف عند كل منهم عما هي عليه عند الآخر . وعلى هذا فان الاثارة الايحائية التي تحدثها تلك الصور الشعرية تختلف عند المتلقى بحسب ذلك . وانّ أبرع الصور الشعرية هي تلك التي تستطيع أن توحي بأكبر قدر ممكن من تلك الدلالات والاثارات التخييلية عند المتلقى بحسب تركيب بنائه النفسي وخبرته المكتسبة وما تذكّره به من صور مشابهة لها تجارب ذاتية سبق أن عاشها . ولهذا نجد ابن جنى يرى أنّ الاتساع في المعاني من أهم عناصر الصورة الفنية التي هي المجاز عنده ، ومن أبرز أبعادها النفسية (1) . كما أنهم ابتكروا لوناً من البديع سمّوه (الموجه) أو « التوجيه » ويعنون به الكلام الذي له وجهان ، واعتبروه دالاً على براعة الشاعر وحسن تأتّيه (2) .

من ذلك ما رواه ابن الأثير من أنّ أبا الفتح بن جنى قال : « قرأت على أبي الطيب ديوانه الى أن وصلت الى قصيدته التي أولها (3) :

اغالب فيك الشوق والشوق اغلب .

فأتيت منها على هذا البيت وهو (4) :

وما طربي لما رأيتك بدعة   لقد كنت أرجو أن أراك فاطرب

فقلت له : يا أبا الطيب لم تزد على أن جعلته أبا زنة ، فضحك لقولي (5) . ويعلق ابن الأثير على بيت المتنبي الأخير فيقول : « وهذا القسم من الكلام يسمى ـ الموجه ـ أي له وجهان ، وهو مما يدل على براعة الشاعر وحسن تأتيه » (6) وذلك لأن الصورة الشعرية في قول المتنبي ـ لقد كنت أرجو أن أراك فاطرب ـ تحتمل اكثر من دلالة ايحائية . فهي تحتمل أن يكون المتنبي قد قصد بأنّ رؤ ية كافور انما تدخل السرور الى قلبه ، لأنه يرى فيه طموحه وآماله ، وهذا ما فهمه كافور . وتحتمل أنه أراد انما تذكّره بصورة القرد وهيئته ، فيطرب لما تثيره فيه من الضحك ، وفي هذا من الهجاء ما فيه ، وهو الذي فهمه أبو الفتح بن جنى ، وقصد اليه المتنبي في أعماق نفسه .

***

(1) ابن جنى ، 442/2 .
(2) ابن الأثير ، 79/1 .
(3) أبو البقاء العكبرى 176/1 .
(4) المصدر السابق ، 186/1 .
(5) ابن الأثير ، 79/1 .
(6) المصدر السابق ، الصفحة نفسها .

وقد ذهب البلاغيون والفلاسفة المسلمون ، الى أنّ جميع الظواهر الخاصة التي تدخل في تركيب الصورة الشعرية ، من تشبيه واستعارة وكناية ومجاز ، انما يصار اليها من أجل اعطاء الصورة قابلية وفعالية في إحداث التخييل المناسب . وانّ قيمة الصورة تتوقف على مقدار قدرتها على احداث ذلك التخييل الذي يحمل الاثارة الوجدانية المطلوبة . يقول ابن سينا ، أنّ الشعر : « لا يتم الا بمقدمات مخيّلة ووزن ذي ايقاع متناسب ، ليكون أسرع تأثيراً في النفوس »[1] .

وعليه فانّ التخييل في جانبه الايحائي هذا ، بما يحمل من إثارة وجدانية يمكن أن يمثل جوهر الصورة الشعرية ، وقد التفت السابقون الى ذلك . يقول حازم القرطاجني وهو يتحدث عما تتقوّم به الصناعة الشعرية : « اذ ما تتقوم به الصناعة الشعرية هو التخييل . . . . وليس يُعدّ شعراً من حيث هو صدق ولا من حيث هو كذب ، بل من حيث هو كلام مخيل »[2] وما الايقاع الشعري الا العنصر المساعد الذي يصار اليه من أجل جعل الصورة أكثر قابلية على احداث التخييل المناسب ، يقول الفارابي : « انّ الألحان وما بها تلتئم فهي بالجملة تابعة للأقاويل الشعرية ، وانّ المقصود بها : اما المقصود بتلك الأقاويل ، واما جزء المقصود بتلك ، واما أن يكون المقصود بها يطلب لتكميل المقصود بالأقاويل الشعرية »[3] .

ولهذا فانّ الكلام الذي يعتمد الظواهر البلاغية التي يصار اليها من أجل احداث التخييل المناسب ، كالكناية والاستعارة والتشبيه يعد شعراً ، وان خلا من الوزن والقافية . وقد أشرنا الى أنّ هذا الفهم لطبيعة الصورة الشعرية قد وجدناه عند شعرائنا العرب القدامى[4] ، كما نجده عند البلاغيين والنقاد[5] . وقد وقف عبد القاهر الجرجاني من التخييل باعتباره العنصر الأساسيّ للصورة الشعرية ، موقفاً خاصاً متميزاً .

ففي الوقت الذي يعترف فيه بانّ الصنعة الشعرية ـ ويعني بها الصورة ، انما تؤدّي دورها النفسي في التأثير والتأثر باعتمادها على الاتساع والتخييل[6] ، يعود بعد ذلك ليجرد

(1) المجموع ، 20 .

(2) حازم القرطاجني ، 63 وقارنه بما جاء على ص 62 عنده .

(3) الفارابي ، كتاب الموسيقى الكبير ، (دار الكاتب العربي ، القاهرة ، بدون تاريخ) ، 1170 .

(4) انظر الصفحة 175 من البحث .

(5) حازم القرطاجني ، 67 . وهو في هذا انما ينقل رأى الفارابي الذي أشار الى هذه الظاهرة بوضوح حينما قال : « اذا غير القول الحقيقي سمى شعراً ، أو قولاً شعرياً ، ووجد له فعل الشعر . . . . وأنت اذا تأملت الأشعار المحركة وجدتها بهذه الحال . وما عرى من هذه التغييرات فليس فيه من معنى الشاعرية الا الوزن فقط » .
انظر أرسطو ، 242-243 .

(6) أسرار البلاغة ، 250-251 .

بعض الصور أساساً من عنصر التخييل كالصور الاستعارية الصريحة ، وكل صورة تعتمد المقارنة الحسية بين طرفيها . وذلك لأنه يرى أنّ المبدع في أمثال هذه الصور لا يريد أكثر من اثبات التشابه بين أطرافها ، وعلى هذا فلا يكون مخبره على خلاف خبره (1) ، وهذا يعني أنها ستتجرد من عنصر التخييل ، اذ التخييل فيما يرى انما هو الذي يستخدم للتوصل بوساطته الى اثبات أمر غير ثابت أصلا باعتباره وسيلة يخدع الانسان فيها نفسه ويريها ما لا ترى (2) . فهو اذن يجرد كافة الصور الشعرية التي لا تتعدى الجانب السطحي الحسي الى الجانب الثاني منه من عنصر التخييل ، وان لم يجردها من عنصر الاتساع ، باعتبار أنها قائمة على المقارنة الشكلية الحسية ، فلا دخل للتخييل في تركيبها وصياغتها . ونحن وان كنا نقدر لعبد القاهر تمييزه بين نوعي الصورة الشعرية ، وتأكيده على أهمية البعد الثاني منها ، لا نوافقه على تجريد الصور الحسية من عنصر التخييل . فقد فات عبد القاهر أنّ المستعير من جملة ما يرمي اليه من وراء استعارته اللفظ ، هو الايحاء التخييلي الخاص الذي يحمله مدلول اللفظ المستعار . اذ الألفاظ تختلف في دلالاتها الايحائية التخييلية الذاتية باختلاف رصيد الخبرات عنها ، وهذا ما تفيده الصور القائمة عليها . فلا يمكن فيما نرى ، بأية حال تجريد الصورة منها ، مهما كان نوعها ، اذا كانت متوافرة على العناصر التي تتشكل منها بالأساس ولعلّ ما نجده عند الفخر الرازي قريب من فهم عبد القاهر ، حينما ذهب الى أنّ اكثر الغرض من التشبيه الذي هو أهم وسائل الصورة التعبيرية ، لا كلّ وسائلها ، انما هو التخييل الذي يقوم مقام التصديق في الترغيب والترهيب (3) .

أما الشعراء والرواة والنقاد الأوائل وان لم يكونوا بمعزل تام عن هذا الفهم للدلالة الايحائية التخييلية ، وضرورة توافر الصورة الشعرية عليها ، فانهم لم يشيروا صراحة الى قيمتها في الصورة الشعرية ، وانما أشاروا الى الوسائل التعبيرية التي تتقوم بها ، وتتركب منها الصورة الشعرية والتي تعتمد أساساً على التخييل ، لا سيما التشبيه . وقد بلغ من احساسهم لهذه الظاهرة ـ أن راحوا يربطون مستوى شاعرية الشاعر بمقدار براعته في التصوير وقدرته عليه . والتصوير عندهم قائم على التشبيه الذي تكون لحمته وسداه التخييل . فهذا ابن سلام حينما يتحدث عن شاعرية امرىء القيس يقول عنه : « كان أحسن طبقته تشبيهاً ، وأحسن الاسلاميين تشبيهاً ذو الرمة » (4) ، ولعله في هذا ينقل رأى حماد فيها (5) . وهذا ابن رشيق يذهب الى القول بأن : « الشعر الا أقله راجع الى باب

(1) المصدر السابق ، 253 .
(2) أسرار البلاغة ، 252 .
(2) الرازي ، 65 .
(4) ابن سلام ، طبقات فحول الشعراء ، (القاهرة ، 1952) ,46 .
(5) المرزباني ، 278-273 .

الوصف ، ولا سبيل الى حصره واستقصائه ، وهو مناسب للتشبيه مشتمل عليه »[1] .

وقد كشف لنا البلاغيون والفلاسفة المسلمون وهم يتحدثون عن فن الشعر ، عن قيمة الدلالة الايحائية التخييلية وأبعادها النفسية ، ومدى تأثيرها في نفس المتلقى من حيث احداث الاستجابة المطلوبة . يقول ابن سينا : « ان الكلام المخيل » تذعن له النفس فتنبسط عن أمور من غير روية وفكر واختيار ، وبالجملة تنفعل له انفعالا نفسانياً »[2] . ويعلل لنا حازم القرطاجني اذعان النفس وانبساطها للتخيل من غير روية أو تفكر ، فيرى أن التخييل يشغل النفس عن تفقد مواضع الكذب والمبالغة في الكلام[3] ، وكل ذلك يتأكد بما يقترن به من اغراب ، فان الاستغراب والتعجب حركة للنفس ـ كما يقول حازم : « اذا اقترنت بحركتها الخيالية ، قوى انفعالها وتأثرها »[4] واذا تم ذلك فانه حينئذ قادر على احداث الاستجابة المطلوبة ودفع المتلقى لاتخاذ الموقف المناسب من التجربة الشعرية ، فيستطيع أن يحبب الى النفس ما قصد تحبيبه اليها ، ويكره اليها ما قصد تكريهه ، لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه »[5] ، وان المعانى التي تتضمنها الصورة الشعرية القائمة عليه اذا ابرزت في معرضه ـ كما يقول عبد القاهر ـ : « ونقلت عن صورها الأصلية الى صورته ، كساها ابهة ، وكسبها منقبة ، ورفع من أقدارها ، وشب من نارها ، وضاعف قواها في تحريك النفوس لها ، ودعا القلوب اليها واستثار لها من أقاصي الأفئدة صبابة وكلفا ، وقسر الطباع على أن تعطيها محبة وشغفا »[6] .

وقد كشف لنا الرئيس ابن سينا عن بعد نفسي آخر للتخييل ، حينما ذهب الى أن النفس تجد لذة في التخييل ، كاللذة التي تجدها في الحسيات ، فهي تركن اليه لتعوض به عن اخفاقها في اشباع حاجاتها الحسية ، وذلك عن طريق تذكر اللذات الحسية بواسطته . يقول ابن سينا : « وليس كل اللذيذات عن الحس ، بل في التخييل لذات أيضاً ، وان كانت بالحرى أن تنسب الى الحس ، فانّ الذاكرين للذات يلتذون بها »[7] ، وهذا يذكرنا بما ذهب اليه علماء النفس المحدثون ، من انّ الانسان قد يلجأ الى أحلام اليقظة ، وهى ضرب من ضروب التخييل ، لينفس بها عن مشاعره المكبوته ، ويوهم نفسه باشباع رغباته

(1) ابن رشيق ، 294/2 .
(2) المجموع ،21 .
(3) حازم القرطاجني ، 64 .
(4) المصدر السابق ، 71 .
(5) المصدر السابق ، الصفحة نفسها .
(6) اسرار البلاغة ، 101-102 .
(7) الاسس الجمالية في النقد العربي ،140 عن ابن سينا ، رسالة في البلاغة والخطابة ، صورة فوتوغرافية برقم 26335 بمكتبة جامعة القاهرة ، ورقة 10 .

في الخيال ، بعد أن أخفق في اشباعها على نحـو الحقيقـة ، فيجـد في أحلامـه تلك لذة ومتعة [1] .

***

ومن الثابت لدى كل من له أدنى حس جمالي ، ان التصوير غير المباشر ، يختلف في مدى قدرته على الاثارة الوجدانية ، وفي فعاليته في التأثير في النفس من أجـل احـداث الاستجابة المناسبة فيها . وهذا يعني أنّ التخييل في جانبه الوجداني الانفعالي الذي تحدثه الصورة في النفس ، يختلف في القدر الذي يحمله من الاثارة الوجدانية الانفعالية بحسب براعة الصورة وصياغتها الفنية ، والعناصر النفسية التي تتضمنها . فما هذه العناصر التي يجب أن تتضمنها الصورة الشعرية ، على اختلاف أساليبها التعبيرية سواء كانت تشبيهاً أم استعارة أم مجازاً أم كناية أم تمثيلاً ، حتى تساعد التخييل في أداء دوره ، مـن الممـكن في الاجابة عن هذا السؤ ال أن نحددها بمجموعة من العوامل منها :

الابتكار والطرافة :

فالأصل في الصورة الشعرية أن تكون قائمة على الابتكار ، حتى تستطيع أن تمثل اعجاب النفس ، وتفاجئها بالمعاني والدلالات الايحائية التخييلية التي لا عهد لها بها ، فتثير دهشتها واستغرابها ، وتستدرجها لاتخاذ الموقف المناسب من التجربة الشعورية التي تعرض من خلالها ، لأن الاستغراب والتعجب ـ كما نقلناه عن حازم ـ حركة للنفس اذا اقترنت بحركتها الخيالية ، قوى انفعالها وتأثرها [2] . فمهمة الصورة كما يرى الدكتور عز الـدين اسماعيل أن : « تستـكشف شيئـاً بمساعـدة شيء آخـر ، والمهـم فيهـا هو ذلك الاستكشاف ذاته ، أي معرفة غير المعروف لا المزيد من معرفة المعروف » [3] . فالمبدع حينما يستطيع بيقظته العقلية الفريدة ، وتأمله لأبعاد الصورة الشعرية ، ودقائقها ، أن يعثر على وجه مشترك بين المعنى المجرد وبين الواقع العياني المرصود ، ومن جهة لا يتصور الانسان العادي أن يتوفر فيها مثل هذا الوجه المشترك ، أو يأتي عن طريقها . ويستطيع عندئذ أن يعيد تنسيق عناصر الصورة وفق مشاعره وأفكاره ، لا وفق الواقـع العيانـي المرصـود ، ويخرج بها من بعدها المكاني المقيس الى بعدها النفسي ، ويربط بين عناصرها ومشاعره وأفكاره ربطاً غير متوقع ، يصنع لها به نسقاً مكانياً لم يكن لها من قبل [4] ، بحيث تصبح الصورة تعبيراً صادقاً عن الشعور أو الفكرة ، لا على أنها وسيلة للنقـل ، بل لأنهـا هي

(1) أحمد عزت راجح ، 76-77 .
(2) حازم القرطاجني ، 71 .
(3) التفسير النفسي للأدب ، 70 .
(4) المصدر السابق ، 66 .

الشعور نفسه حينئذ . اذ الذات ومشاعرها حينما يريد الشاعر أن يعبر عنها وعن أفكاره في صور محسوسة ، ليست شيئاً جديداً يضاف الى الصورة - كما يقول هويلي - وانما هي الصورة ، وانّ المشاعر والأفكار المستقرة في الذاكرة حينما تريد الخروج الى الضوء والبحث عن شيء تتشخص فيه ، فانها حينئذ تأخذ مظهر الصورة في الشعر(1) . وهذا الربط غير المتوقع « يكون دائماً شيئاً جديداً يحمل الاثارة »(2) . اذ التقديم الحسي لا يعني مجرد استخدام الصفات الحسية الماثلة في الواقع العياني المرصود ببعدها المكاني المقيس ، والربط بينها وبين الشعور أو الفكرة ، لاشتراكهما من وجوه ظاهرة مبتذلة ، فكثير منها لكثرة الاستعمال فقدت عنصر الاثارة ، واستخدامها يحيل الصورة الى تعبير جاهز بارد حائل اللون فاقد لقيمته النفسية . وعليه فانّ التصوير غير المباشر الذي يحدث فينا الاستجابة المطلوبة ويثير دهشتنا ويكسبنا معرفة جديدة ، انما هو الذي يقوم - كما يقول ارون ادمان - على الربط غير المتوقع الذي يملك افئدتنا ويسحر أبصارنا(3) .

وقد أكد علماؤ نا القدامى هذه النفسية التي تحدّث عنها النفسيون المتخصصون بالبحث عن تقويم الظواهر الجمالية ، ويتجلى ذلك في معالجاتها خصوص الصور القائمة على التشبيه .

واذا كنا نجد ابن رشيق القيرواني يشير اليها من دون أن يوضح بعدها النفسي ، وهو يردّ على قدامة بن جعفر استحسانه المفرط للتشبيه الوارد في وصف امرىء القيس فرسه بقوله(4) :

له أيطلا ظبي وساقا نعامة وارخاء سرحان وتقريب تتفل

اذ يقول بعد ذلك : « وانما حسن التشبيه أن يقرب بين البعيدين حتى تصير بينهما مناسبة واشتراك »(5) ، فان ابن طباطبا العلوي المتقدم عليه زمناً ، قد كشف عن بعد هذه الظاهرة النفسية ، وأشار اليها صراحة ، وأوضحه بالفهم الذي أدركه . فقد ذهب الى أن الابتكار والغرابة في وجه الشبه من حيث اقتناصه من غير جهته المعهودة ، تقع عند الفهم « كموقع البشري عند صاحبها لثقة الفهم بحلاوة ما يرد عليه من معناها »(6) . وذلك -

---

(1) التفسير النفسي للأدب ، 71 .

(2) المصدر السابق ، 70 .

(3) المصدر السابق ، الصفحة نفسها ، عن : Iruin Edman: A rts and the Man? an introduction to A esthetics. «Mentor Books, the New American Libr., 3 rd printing 1951. P. 67 .

(4) الانباري ، شرح القصائد السبع الطوال (دار المعارف ، القاهرة ، 1963) ,89 وفيه (أطلا) بدل (ايطلا) وانظر فوزى عطوي ، شرح المعلقات العشر ، (بيروت ، 1969) ,38 .

(5) ابن رشيق ، 259/1 .

(6) ابن طباطبا العلوي ، 17 .

كما يقول ابن سينا ـ ، لأن « تغير الأحوال وتجددها لذيذ لما يستحدث معه من الاحساس ويكمل به من الوهم المتسلط علينا . فان الوهم انما يستكمل بما تورده عليه الحواس من الفوائد الجديدة . وأما الحاصل فيكون كشيء قضى منه الوطر فلا تأثير لبقائه » (1) . وقد كان عبد القاهر الجرجاني أكثر ايضاحاً لبعد هذه الظاهرة النفسية . فهو يعد أن يمهد لذلك بقوله : « ان لتصوير الشبه من الشيء في غير جنسه والتقاط ذلك له من غير محلته ، واجتلابه اليه من النيق البعيد بابا آخر من الظرف واللطف ومذهباً من مذاهب الاحسان لا يخفى موضعه من العقل » (2) ، يقول بعد ذلك : « وهكذا اذا استقريت التشبيهات وجدت التباعد بين الشيئين كلما كان أشد كانت الى النفوس أعجب ، وكانت النفوس لها أطرب ، وكان مكانها الى أن تحدث الأريحية أقرب . وذلك لأن موضع الاستحسان ، ومكان الاستظراف والمثير للدفين من الارتياح ، والمتألف للنافر من المسرة ، والمؤلف لأطراف البهجة ، انك ترى بها الشيئين مثلين متباينين ، ومؤتلفين مختلفين » (3) . ولا يكتفي الجرجاني في بيان بعدها النفسي بما ذكر . فهو في الوقت الذي يعلل سر طرب النفوس لمثل هذه الصور التشبيهية ، بأنها توهم وتُري الشيئين مختلفين مؤتلفين في آن واحد ، مما يثير اعجاب النفس بها ، فانه يذكر تعليلاً آخر لهذا الاعجاب وأنس النفس بها ، حينما يرد ذلك الى عنصر المفاجأة والدهشة ، فيقول : « لأن الشيء اذا ظهر من مكان لم يعهد ظهوره منه ،وخرج من موقع ليس بمعدن له ، كانت صبابة النفوس به أكثر ، وكان الشغف به أجدر . فسواء في اثارة التعجب واخراجك الى روعة المستغرب ، وجودك الشيء في مكان ليس من أمكنته ، ووجود شيء لم يوجد ولم يعرف من أصله في ذاته وصفته » (4) ، . ويبدو ان عبد القاهر الجرجاني في تعليله هذا متأثر بما ذهب اليه ابن سينا في خطابته،من أنّ اللذة التي تستشعرها النفس انما تأتيها «عن أثر يؤديّه الحي بغتة» (5) . ولم يذهب الفخر الرازي الى أبعد مما ذهب اليه عبد القاهر الجرجاني،وتأثره به واضح. فقد رأى أنّ قدرة التشبيه وقابليته على التأثير في المتلقي واحداث الاستجابة المناسبة عنده،انما تتوقف على مدى الغرابة والابتكار في التقاط وجه الشبه،وذلك لأن المباعدة « متى كانت أتم كان التشبيه أغرب ، وكان اعجاب النفس بذلك التشبيه أكثر ، لأن معنى الطباع على أنّ الشيء اذا ظهر من مكان لم يعهد ظهوره منه ، كان شغف النفوس به أكثر » (6) ، ويقول في موضع آخر : « انّ الشيء كلما كان عن الوقوع أبعد كان

(1) الشفاء ، الخطابة ، 103 .
(2) اسرار البلاغة ، 115-116 .
(3) أسرار البلاغة ، 116-309 وقارن بما جاء عند يحي بن حمزة العلوي ، 280/1 .
(4) أسرار البلاغة ، 118 .
(5) الشفاء ـ الخطابة ، 99 .
(6) الرازي ، 76 .

أغرب ، وكان التشبيه المستخرج منه أعجب » [1] . وقريب من هذا ما ذهب اليه حازم القرطاجني [2] .

وقد وصل تأكيد البلاغيين على هذه الظاهرة وتفهمهم لها الى درجة رأوا فيها : « أن كل تشبيه يقوم على علاوة وصفة حسية ظاهرة جلية من شأنها أن ترى وتبصر أبدا ، فانه يكون مبتذلاً نازلاً ، وما كان بالضد من هذا وفي الغاية القصوى من مخالفته ، فالتشبيه المردود اليه غريب نادر وبديع « ثم تتفاضل التشبيهات التي تجيء واسطة لهذين الطرفين بحسب حالها منهما ، فما كان الى الطرف الأول أقرب فهو أدنى وأنزل ، وما كان الى الطرف الثاني أذهب ، فهو أعلى وأفضل وبوجه الغريب أجدر » [3] .

والبلاغيون حينما يؤكدون على أهمية عنصر الابتكار والابداع في وجه الشبه ، وانّ التشبيهات لا تكون مؤثرة وقادرة على التفاعل مع المتلقى الا اذا نظر المبدع الى الاشياء التي يريد أن يؤلف تلك الصور منها ، لا من حيث بعدها المكاني في الواقع العياني المرصود ، بل من حيث بعدها النفسي الذي تعيه القلوب الفطنة [4] ، انهم حينما يؤكدون ذلك ، فانهم لا يريدون منه أن يفقد طرفا التشبيه العلاقة التي تصحح الربط بينهما وتأليف الصورة التشبيهية منهما ، بأن يكون وجه الشبه متعسفاً لا يمت لطرفيها بصلة ولو من بعيد ، لا من جهة الحس ولا من جهة العقل . لأن هذا يفقد الصورة التشبيهية عنصر التنسيق بين عناصرها ، وتعود مجرد هيكل مبهم حشدت فيه عناصر متباينة ، لا يمكن للعقل أن يدرك ما بينها من علاقات ، وانما يعني الخلق والابداع عندهم الالتفات الى وجوه من الشبه خفية يدق المسلك اليها ، لا يلتقطها الا من أوتى حساً مرهفاً ويقظة عقلية واعية ، فينتخب منها ما يمكّنه من اعادة تنسيق عناصر الصورة وفق حالته النفسية . ويبدو هذا الفهم واضحاً عند عبد القاهر . فقد ذهب الى أنّ التشبيه لا يقوم على أساس حشد عينات حسية متباينة وجمعها الى بعضها كيفما اتفق ، واكراهها للوصف واستكراهه لها ، واخراجه من حيث لا يخرج ، وانما يقوم على أساس أصابته بين العناصر المتباينة شبهاً صحيحاً معقولاً ، وايجاده للتأليف السوى بينهما مذهباً وسبيلا « حتى يكون ائتلافهما الذي يوجب تشبيهك ، من حيث العقل والحدس ، في وضوح اختلافهما من حيث العين والحس ، فأما أن تستكره الوصف وتروم أن تصوره حيث لا يتصور فلا » [5] . ويعلل عبد القاهر ذلك فيرى أن الصورة التشبيهية اذا استكره الوصف المشترك بين طرفيها ، ولم يراع

---

(1) المصدر السابق ، 80 .

(2) حازم القرطاجني ، 46 .

(3) أسرار البلاغة ، 151 وقارنه بما جاء عند الخطيب القزويني ، 278-285 .

(4) أسرار البلاغة ، 138 .

(5) أسرار البلاغة ، 139 .

العلاقة المصححة بين أطرافها ، فانها تكون حينئذ « مضطربة ، وتجيء فيها نتو ، ويكون للعين عنها من تفاوتها نبوّ » [2] . وذلك لأن من غير الممكن « بيان ما لا يكون وتمثيل ما لا تتمثله الأوهام والظنون » [3] ، ولأنّ المبدع ليس بامكانه أن يحدث أو يختلق وجوه شبه « ليس لها أصل في العقل ، وانما المعنى أنّ هناك مشابهات خفية يدق المسلك اليها ، فاذا تغلغل فكرك فأدركها فقد استحققت الفضل » [4] ويكون مثله مثل الجوهر في الصدف « لا يبرز لك الا أن تشقه عنه ، وكالعزيز المحتجب لا يريك وجهه ، حتى تستأذن عليه ، ثم ما كل فكر يهتدي الى وجه الكشف عما اشتمل عليه ، ولا كل خاطر يؤذن له في الوصول اليه ، فما كل أحد يفلح في شق الصدفة ، ويكون في ذلك من أهل المعرفة » [5] . وانما يجب أن يكون للوجه المشترك الذي يربط بين طرفي التشبيه أساس من الحس أو العقل ، حتى يستطيع أن يقوم التشبيه بدوره النفسي في التأثير والتأثر ، مع المحافظة على عنصر الابتكار والغرابة فيه ، بحيث يدرك المتلقى ائتلاف طرفيه عن طريق العقل والحدس تماماً وبنفس وضوح الدرجة التي يحس معها اختلافهما من حيث الواقع العياني المرصود ، عن طريق العين والحواس الأخرى » [6] . وهذا هو نفس ما ذهب اليه النقاد النفسيون الغربيون ، حينما ذهبوا الى أنّ الصورة وان كانت ابداعاً ذهنياً صرفاً يقوم على الجمع بين حقيقتين متباعدتين ، غير أنهم اشترطوا أن يعتمد هذا الجمع على علاقات صحيحة بينهما ـ وان كانت بعيدة ـ ، ويبقى الفرق الذي يميز الصورة التي تتضمن الخلق والابداع عن غيرها ، انها تعتمد على علاقات لا يدركها الا العقل اليقظ ، بينما غيرها يعتمد على علاقات جلية للحواس [1] . . ويرى عبد القاهر الجرجاني العلاقة التي تربط طرفي التشبيه (الوجه المشترك) اذا كانت قلقة وبعيدة جداً ، فانها ستؤدي الى تعقيد الكلام وابهامه ، ويضطر المتلقى معها « الى أن يطلب المعنى بالحيلة ويسعى اليه من غير الطريق » [2] ، وان التشبيه الذي هنا شأنه ، يكون فاقداً لوظيفته النفسية ، لأنه يودع لك المعنى في قالب « غير مستو ولا مملس ، بل خشن مفترس ، حتى اذا رمت اخراجه منه عسر عليك ، واذا خرج ، خرج مشوه الصورة ناقص الحسن » [3] ، فتنفر منه نفس المتلقى ، لأنها لا تحس بفائدة منه ، ولأنه يتعبها في تكلف وجه الشبه ، والتعرف على العلاقة التي أراد المبدع أن

---

(1) المصدر السابق ، الصفحة نفسها .
(2) المصدر السابق ، الصفحة نفسها .
(3) المصدر السابق ، الصفحة نفسها .
(4) المصدر السابق ، 128 .
(5) المصدر السابق ، 139 .
(6) التفسير النفسي للادب ، 70 - 71 ، عن : H. Read : Collected Essays in Literary Criticim, pp . 88 - 90
(7) أسرار البلاغة ، 129 .
(8) المصدر السابق ، 129 - 130 .

يربط طرفي التشبيه بها ، ثم بعد هذا العناء ، لا تخطىء بطائل أو تعُود بنائـل . فيكون المتلقى معه ـ كما يقول عبد القاهر ـ « كالغائص في البحر يحتمل المشقة العظيمة ويخاطر بالروح ثم يخرج الخرز »(4) ، ولأنه يتعب ولا يجدي ويؤ رق ولا يورق(5) ، ويشبه عبد القاهر هذا اللون من التشبيه بصاحب المواعيد الكاذبة ، فهو « لا يؤ يسك من خيره في أول الأمر فتستريح الى اليأس ، ولكنه يطمعك ويسحب على المواعيد الكاذبة ، حتى اذا طال العناء وكثر الجهد تكشف عن غير طائل ، وحصلت منـه على ندم لتعبـك في غـير حاصل »(6) .

ويرى ابن سينا ان اعادة تنسيق عناصر الصورة التشبيهية وفق حركة النفس وبشكل يختلف عن نسقها في الواقع العياني المرصود ، عن طريق ابتكار واكتشاف العلائق المناسبة الخفية الغريبة بين طرفيها ، يحدث في النفس شعوراً باللذة . وهذا الشعور ناشيء عن احساس النفس بأنّ مثل هذا التشبيه قد اكسبها فائدة جديدة وأضـاف الى مخزونهـا من المعارف شيئاً جديداً . ولذا فان التشبيه الذي يخلو من عنصر الابتكار والغرابة في الابداع والذي يربط بين طرفيه بصفات حسية جلية سبق أن أدركها العقل عن طريق الحواس ، فانه لا يحدث في النفس مثل ذلك الشعور ، لأنها لا تشعر معه بشيء جديد يضاف الى مخزونها ، ولأن الشيء اذا تكرر ولد السأم في النفوس . يقول ابن سينا : « تغير الأحوال وتجدّدها لذيذ ، لما يستحدث معه من الاحساس بهـا ، ويكمـل به من الوهـم المتسلـط علينا . فانّ الوهم انما يستكمل بما تورده عليه الحواس من الفوائد الجديدة . وأما الحاصل فيكون كشيء قضى منه الوطر فلا تأثير لبقائه »(1) .

فالتشبيه القائم على الابتكار والابداع في انتزاع وجه الشبه ، انما كان أكثر تأثيراً في نفس المتلقى من التشبيه المبتذل ، بالاضافة لما مر بنـا من تفسـيرات نفسية(2) لأنـه يفيد النفس زيادة معرفة لم تكن معروفة لها من قبل ، ولأن النفس تشعر باللذة تجاه هذه المعرفة الجديدة . فالسرورالذي يداخل نفس المتلقى ، انما هو لحصولهـا على المعنـى الجـديد ، والمعرفة التي لم تكن مكتسبة لديها من قبل « وقد ضاعف سرورها وفرحها وأنسها بذلك انها لم تحصل على ما حصلت عليه الا بعد تعب ومعاناة ، ولأنها اكتشفت شيئاً جديداً عن طريقها ، كان الفرح وكان الأنس والسرور(3) ، فقد قيل : « قرة العين وسعة الصدر

(1) المصدر السابق ، 130 .
(2) المصدر السابق ، الصفحة نفسها .
(3) المصدر السابق ، الصفحة نفسها .
(4) الشفاء ، الخطابة ، 103 .
(5) انظر الصفحة 193، 195-196 من البحث .
(6) أسرار البلاغة ، 130 .

وروح القلب وطيب النفس من أربعة أمور : الاستبانة للحجة ، والأنس بالاحبة ، والثقة بالعدة ، والمعانية للغاية »(1) .

والمعرفة الجديدة التي يكتسبها المتلقى من الصور التشبيهية النادرة البعيدة القائمة على الخلق والابداع والابتكار والاكتشاف تزيد المعنى المراد نقله وضوحاً ، والذات التي يراد الكشف عن مشاعرها جلاء . وذلك لأن مثل هذا اللون من الصور التشبيهية - كما يقول عبد القاهر - يفتح « لفكرتك الطريق المستوى ويمهده ، وان كان فيه تعاطف أقام عليه المنار ، وأوقد فيه الأنوار ، حتى تسلكه سلوك المتبين لوجهته ، وتقطعه قطع الواثق بالنجح في طيّته ، فترد الشريعة زرقاء ، والروضة غناء ، فتنال الرى وتقطف الزهر الجنى »(2) . ومن هنا نستطيع أن نفهم لماذا ألح البلاغيون على البيان والوضوح في التشبيه ، حتى اعتبروه ثالث ثلاثة فوائده وثمراته وأغراضه(3) ، بل أهمها وأعلاها(4) . كما نستطيع أن نفهم مرادهم من الوضوح في التشبيه ، وماذا يقصدون به .

ان البلاغيين ، على هذا الاساس ، لا يعنون بوضوح وجه الشبه في الصورة التشبيهية أن يكون المعنى الذي تفيده تلك الصورة قريباً مبتذلا ، مما سبق أن تقرر في النفس ادراكه ، وفي العقل معرفته ، لكونه مما يتبادر الى الذهن بسهولة ، ومما تناله الحواس بيسر . لأن عناصر الصورة حينئذ - كما يرى عبد القاهر - تكون في غنى عن التشبيه « بثبوت الشبه بينها وقيام الاتفاق فيها »(5) . والصورة التي تتقوم به ، صورة عقيمة فاقدة لقيمتها الجمالية ووظيفتها النفسية . وقد رفض البلاغيون مثل هذا التشبيه - فيما رأينا - واعتبروه مبتذلا نازلا(6) . وانما يعني البلاغيون بوضوح الرؤ ية في التشبيه ووجه الشبه ، ذلك الايضاح الذي تفيده المعرفة الجديدة المكتسبة ، التي يصل اليها المتلقى عن طريق العلاقة المبتكرة والوجه المكتشف ، الذي أدركه المبدع بيقظته العقلية وتأمله الدقيق لعناصر الصورة ، حتى تمكّن من تنسيقها تنسيقا جديداً يتوافق مع ذاته ومشاعرها ، والمعاني العقلية التي يريد نقلها ، واستطاع أن يزيدها جلاء ووضوحاً بالصورة التي أخرجها عليها ، وأوهم المتلقى أنها متمثلة بها ، حتى جاءت كالعروس الحسناء المجلوة ، يتأملها الناظر ولا يمل ، ويطيل بنظرة اليها ولا يكل . وعلى هذا رأى الرماني التشبيه الحسن « هو الذي يخرج الأغمض الى الأوضح فيفيد بياناً ، والتشبيه القبيح ما كان على

---

(1) أسرار البلاغة ، 135 .

(2) المصدر السابق ، الصفحة نفسها .

(3) يحيى بن حمزة العلوي ، 1 /274 .

(4) المصدر السابق ، 277/1 .

(5) أسرار البلاغة ، 136 .

(6) أنظر الصفحة 195-196 من البحث ، وأسرار البلاغة ، 151 وقارن بما جاء عند الخطيب القزويني ، 278-285 .

خلاف ذلك »[1] . ورأى ابن رشيق ان فائدته انما هي في « تقريب المشبه من فهم السامع وايضاحه له »[2] ، وانه والاستعارة « يخرجان الأغمض الى الأوضح »[3] ، وهذا هو نفس ما رآه أبو هلال العسكري حينما ذهب الى أنّ هذا اللون من التشبيه « يزيد المعنى وضوحاً ويكسبه تأكيداً »[4] . والى مثل المحتوى المتقدم ذهب كل من ابن الأثير والفخر الرازي ويحيى بن حمزة العلوي والسكاكي والقزويني وغيرهم[5] .

والوضوح في وجه الشبه المبتكر ، يزيد المعنى المراد نقله توكيداً وتقريراً في النفس ، ويقوي احتمال حصول الاستجابة المناسبة عند المتلقي . لذا رأينا أبا هلال العسكري يقول عن التشبيه انه يكسب المعنى تأكيداً[6] .

ومثلما أكد البلاغيون ضرورة تضمن التصوير غير المباشر القائم على التشبيه عنصر الابتكار والابداع ، أكدوا ذلك في القائم منه على التمثيل . فعبد القاهر الجرجاني بعد أن يقرر : انّ الابتكار والغرابة في التقاطوجه الشبه بين المتباعدين لها في الصورة التشبيهية من الأثر الفعال في اثارة انفعال الدهشة والتعجب في نفس المتلقي ، يرى أنه اذا ثبت في الصورة التشبيهية : « فانّ التمثيل أخص شيء بهذا الشأن ، وأسبق جار في هذا الرهان ، وهذا الصنيع صناعته التي هو الامام فيها ، والباديء لها والهادي الى كيفيتها »[7] ، وذلك لأنه - كما يقول - : « يختصر لك ما بين المشرق والمغرب ، ويجمع ما بين المشئم والمعرق . . . . وينطق لك الأخرس. . . . . ويريك التام عين الأضداد »[8] . كما أكد هذا حازم القرطاجني أيضاً[9] . كما أكد البلاغيون ذلك في التصوير غير المباشر القائم على الاستعارة ، حينما ذهبوا الى أن الرونق المستفاد بالاستعارة سببه الاستغراب والتعجب الناتج عن تضمنها عنصر الابتكار والابداع[10].

وعلى هذا فان التصوير غير المباشر عندما يتضمن عنصر الابتكار فان النفس تجد فيه

---

(1) ابن رشيق ، 287/1 وقارنه بما جاء عند الرماني ، النكت في اعجاز القرآن ، ضمن ثلاث رسائل في اعجاز القرآن ، (القاهرة ، 1968)، 81 .

(2) ابن رشيق ، 290/1 .

(3) المصدر السابق ، 1 / 287 .

(4) أبو هلال العسكري ، 249 .

(5) ابن الأثير ، 2 / 124 والرازي ، 75 ، والسكاكي ، 161 ، الخطيب القزويني ، 263- 265 ويحيى بن حمزة العلوي ، 1 / 262 .

(6) أبو هلال العسكري ، 249 .

(7) أسرار البلاغة ، 118 .

(8) المصدر السابق ، الصفحة نفسها .

(9) حازم القرطاجني ، 46 .

(10) الشفاء ، الخطابة ، 203 .

لذة واحساسا بالجمال يثير اعجابها بها وتشوقها اليها . بيد انّ أيا من صوره اذا كررت وأكثر الناس استعمالها أصبحت تعبيراً جاهزاً فاقداً لمدلوله الفني وقيمته النفسية الايحائية . لأن النفس لا تجد فيها فائدة جديدة ، أو خبرة شعورية لا عهد لها بها تضيفها الى خبراتها السابقة ، ولهذا فانها حينئذ ـ كما يقول عبد القاهر ـ تصبح بالرغم من شرف معانيها : « كالحسناء العقيم ، والشجرة الرائعة التي لا تمتع بجنى كريم »[1] .

وعليه ، فاذا أعجب شاعر بصورة سابقة جاهزة ، ووجدها تنساب مع مشاعره وتعبر بصدق عن تجربته ، وأراد أن يعرض مشاعره من خلالها ، ولم يجد صورة أكثر ملاءمة لحالته الشعورية منها ، فلا بد له حينئذ اذا أراد الاعتماد عليها واستخدامها في النص ، أن يبدع فيها ويغير من تنسيق عناصرها بما يتناسب تماماً ونبضات شعوره الخاصة ، وأن لا يجهز عليها ويلتقطها كما تلتقط آلة التصوير الفوتوغرافي مشاهدها ، لتكون مؤثرة في نفوس المتلقين .

وقد التفت ابن طباطبا العلوي الى ذلك ، حينما ذهب الى أن الشاعر الحاذق هو الذي يستطيع أن : « يمزج بين هذه المعاني في التشبيهات لتكثر شواهدها ويتأكد حسنها ، ويتوقى الاقتصار على ذكر المعاني التي يغير عليها دون الابداع فيها ، والتلطيف لها ، لئلا يكون كالشيء المعاد المملول »[2] ، ويقول أيضاً في موضع آخر ، عند معرض اشارته للسرقة الشعرية : « ويحتاج من سلك هذه السبيل الى الطاف الحيلة وتدقيق النظر في تناول المعاني واستعارتها وتلبيسها حتى تخفي على نقادها والبصراء بها ، وينفرد بشهرتها كأنه غير مسبوق اليها ، فيستعمل المعاني المأخوذة في غير الجنس الذي تناولها منه . . . . . ويكون ذلك كالصائغ الذي يذيب الذهب والفضة المصوغين فيعيد صياغتهما بأحسن مما كانا عليه ، وكالصباغ الذي يصبغ الثوب على ما رأى من الأصباغ الحسنة »[3] ، ولهذا فان الشاعر ـ على رأيه ـ اذا استطاع أن يتناول المعاني : « التي قد سبق اليها فأبرزها في أحسن من الكسوة التي عليها لم يعب ، بل وجب له فضل لطفه واحسانه فيه »[4] . ويذهب القاضي الجرجاني الى أنه : « قد يتفاضل متنازعو هذه المعاني بحسب مراتبهم من العلم بصنعة الشعر ، فتشترك الجماعة في الشيء المتداول ، وينفرد أحدهم بلفظة تستعذب أو ترتيب يستحسن ، أو تأكيد يوضع موضعه ، أو زيادة اهتدى لها دون غيره ، فيريك المشترك المبتذل في صورة المبتدع المخترع »[5] . فالمعاني الشعورية الذاتية والانفعالات

---

(1) أسرار البلاغة ، 251 .

(2) ابن طباطبا العلوي ، 23 .

(3) المصدر السابق ، 77 - 78 .

(4) المصدر السابق ، 76 .

(5) القاضي الجرجاني ، 186 .

الوجدانية الخاصة ، كثيراً ما تتفق لكثير من الناس اذا مروا بنفس الظروف التي تثير أو أثارت في نفوس الآخرين مثل تلك الانفعالات .

ولهذا فلا مناص من تكرار تلك المعاني في الصور الشعرية . وعلى هذا نفسر قول سيدنا الامام علي (ع) : « لولا أن الكلام يعاد لنفد »[1] ، بيد انّ على الشاعر أن يكون بارعاً في صياغة تلك المعاني كما رأينا ، حتى يوهم الآخرين بالجدة وتحسس النفس بشيء من الابتكار ولو في أسلوب العرض على الأقل .

يقول أبو هلال العسكري : « ليس لأحد من أصناف القائلين غنى عن تناول المعاني ممن تقدمهم والصب على قوالب من سبقهم ، ولكن عليهم - اذا أخذوها - أن يكسوها ألفاظاً من عندهم ، ويبرزوها في معارض من تأليفهم ، ويوردوها في غير حُلّتها الأولى ، ويزيدوها في حسن تأليفها ، وجودة تركيبها . وكمال حليتها ومعرضها ، فاذا فعلوا ذلك ، فهم أحق بها ممن سبق اليها ، ولولا أنّ القائل يؤدي ما سمع لما كان في طاقته أن يقول ، وانما ينطق الطفل بعد استماعه من البالغين . . . . وقد يقع للمتأخر معنى سبقه اليه المتقدم من غير أن يلم به ، ولكن كما وقع للأوّل وقع للآخر »[2] ومن هنا عاب البلاغيون على الشاعر أن يأخذ الصورة جاهزة ويعيدها من دون تغيير ، وسموا هذا اللون من الأخذ « النسخ »[3] ، ومدحوا الشاعر الذي يتحايل على صياغة الصورة والمعنى الذاتي المعروض من خلالها حتى يأخذه - كما يقول صاحب الطراز - : « كرة وبعرة ، ويرده ياقوتة ودرة »[4] . وهكذا نجد حازم القرطاجني يرد على من عاب على ابن الرومي تعرضه لقول عنترة[5] :

وخلا الذباب بها يغني وحده	هزجا كفعل الشارب المترنم
غردا يسن ذراعه بذراعه	قدح المكبّ على الزناد الأجذم

حينما قال يصف روضة :

وغرد ربعيّ الذباب خلالها	كما حثحث النشوان صنجا مشرّعا
فكانت لها زيح الذباب هناكم	على شاوات الطير ضربا موقعا

وذلك لأنّ ابن الرومي كما يقول حازم : « قد نحا بالمعنى نحواً آخر ، حين جعل

---

(1) أبو هلال العسكري ، 202 .
(2) المصدر السابق ، الصفحة نفسها .
(3) ابن الأثير ، 3 / 230 ، يحيى بن حمزة العلوي ، 3 / 190 وما بعدها ، وحازم القرطاجني : 195 .
(4) يحيى بن حمزة العلوي ، 3 / 189 .
(5) ديوانه : 19 .

تغريد الذباب ضربا موقعا على شدوات الطير . وهذا تخييل محرك الى ما قصد ابن الرومي تحريك النفوس اليه وايلاعها به . فمثل هذه المعاني النادرة اذا وقع فيها مثل قول ابن الرومي ووقع فيها زيادة ما من جهة ، وان كان فيها تقصير من جهة أخرى ، يجب أن يصفح عن قائليها في ما وقع لهم من التقصير اذا وقع لهم بازاء ذلك زيادة ، وان كان ما قصروا عنه أجل مما زادوا » [1] .

***

ولتغيير الصور السابقة ، والتحايل عليها ، حتى تبرز في معرض الجدة والابتكار ، طرق كثيرة سلكها الشعراء ، وأشار اليها البلاغيون والنقاد ، لا سيما في حديثهم عن بعض الظواهر البلاغية كتجاهل العارف والتلطف . « وقد لخص حازم القرطاجني ذلك بأن يعمد الشاعر الى المعنى الذي في الصورة السابقة فيركّب عليه معنى آخر ، أو بعيد تنسيق عناصر الصورة تنسيقاً جديداً ، بحيث يأخذ المعنى موضعاً أفضل من موضعه السابق ، أو أن يأخذ معنى من نظم فيورده في نثر ، أو من نثر فيورده في نظم [2] ، من ذلك هذه الصورة الشعرية [3] :

بالله يا ظبيات البان قلن لنا ليلاى منكن أم ليلى من البشر

فالصورة في الأساس ليست مبتكرة ، لأن تشبيه النساء بالظباء تشبيه موروث ، تداوله الشعراء وأكثروا من استعماله . بيد ان النفس تحس بتفاعلها مع هذه الصورة الشعرية الواردة في البيت السابق ، بهزة من النشوة والطرب تنتاب أوصالها ، وما ذلك الا لأن الشاعر تحايل عليها ، فأعاد تنسيق عناصرها تنسيقاً جديداً ، وأبرز المعنى في صورة المتجاهل المتسائل ، فكان أوعى لتقبل النفس له .

ويتفاوت الشعراء في قدراتهم على الابتكار وتوليد المعاني والصور الذاتية ، وربطها بالعناصر الخارجية في الطبيعة عن طريق المحاكاة والتصوير ، لاختلافهم في قابلياتهم وقدراتهم على فهم حقائق تلك العناصر الخارجية والعلاقات الخفية التي يمكن أن تربطها بالمعاني الذاتية للتجربة الشعورية . فما كل انسان يستطيع أن يلتفت الى المعاني المبتكرة ، أو يهتدي الى الصور المخترعة ، ويستطيع أن يعيد تنسيق العناصر الخارجية وفق حركة النفس وذبذبتها الشعورية وبشكل يختلف عما لها في الواقع العياني المرصود ، ويخرج بها عن حدودها الزمانية والمكانية ، وانما الذي يستطيع ذلك من أوتى حساً مرهفاً

(1) حازم القرطاجني ، 195 .

(2) أبو هلال العسكري ، 204 وقارنه بما جاء عند ابن طباطبا العلوي ، 77 - 78 .

(3) أبو هلال العسكري ، 412 ، يحيى بن حمزة العلوي ، 3 / 81 .

ويقظة عقلية بحيث يمكنه أن يجد في الأشياء ما لا يجده الانسان العادي ، ويلحظ فيها وجوهاً تتلاءم والتجربة الذاتية التي يريد عرضها . ولهذا نجد البلاغيين القدامى ذهبوا الى أن تسمية الشاعر لا تصلح الا على من يملك قدرة وقابلية على الابتكار ، والذي يشعر بما لا يشعر به غيره ، أما الذي لا يملك مثل هذه القدرة ، فليس بشاعر ، ولا يدخل كلامه دائرة التصوير والمحاكاة الشعرية وان تضمن الوزن والقافية (1) . وهذه حقيقة أكدها النقاد المحدثون حينما ذهبوا الى أن الشاعر راءٍ رفعت عنه الحجب (2) .

فعبد القاهر الجرجاني ، وهو يتحدث عن بيان أبعاد الصورة الشعرية في النفس ودور التخييل في اثارة الانفعال المناسب ، يشير الى أنّ ذلك لا يتأتى للشاعر الا اذا : « لم يراع ما يحضر العين ، ولكن ما يستحضر العقل ، ولم يعن بما تنال الرواية بل ما تعلق الرويّة ، ولم ينظر الى الاشياء من حيث توعى فتحويها الأمكنة ، بل من حيث تعيها القلوب الفطنة » (3) . وبهذا الفهم نفسر ما ذهب اليه ابن الأثير حينما رأى أن الألفاظ يجب أن تكون : « مسبوكة سبكاً غريباً يظن السامع أنها غير ما في أيدي الناس وهي مما في أيدي الناس » (4) ، وهذا يعني أنه يحس أنّ على الشاعر أو الكاتب أن يعيد تنسيق عناصر الفاظ صورة بحيث يبدو غريباً على المتلقى ، لما تضمنه من عنصر الابتكار والاهتداء الى ما خفى منه عليه . ولهذا نجده ـ ابن الأثير ـ ، يقول بعد ذلك : « وهذا الموضع بعيد المنال ، كثير الاشكال ، يحتاج الى لطف ذوق ، وشهامة خاطر ، وهو شبيه بالشيء الذي يقال انه لا داخل العالم ولا خارج العالم ، فلفظه هو الذي يستعمل ، وليس الذي يستعمل ، أي أن مفردات ألفاظه هي المستعملة المألوفة ، ولكن سبكه وتركيبه هو الغريب العجيب (5) »

***

الصدق الفني الشعوري :

ويرتبط الحديث عن الابتكار في التصوير غير المباشر الذي هو من خصائص الأسلوب الشعري ، بما يتضمنه من اثارة الدهشة والمفاجأة والتعجّب في نفس المتلقى ، يرتبط هذا الحديث بمسألة « الصدق والكذب الشعري » ويجرنا اليه .

وقد يبدو للباحث لأول وهلة انّ البلاغيين والنقاد القدامى مختلفون في هذه

---

(1) نقد النثر ، 66 - 67 وقريب منه مع تغيير بسيط في العبارة ما جاء في نقد الشعر ، 129 وعند ابن رشيق ، 1 / 116 .

(2) ريتشاردز ، 73 .

(3) اسرار البلاغة ، 138 .

(4) ابن الأثير ، 1 / 122 .

(5) المصدر السابق ، الصفحة نفسها .

المسألة[1] . حيث ذهب بعضهم الى أنّ أحسن الشعر اكذبه ، ومنهم من ذهب الى أنّ أحسنه أصدقه .

والواقع أنهم لم يختلفوا في فهم طبيعة الصورة الشعرية وقيمتها الفنية ، وأنّ ما يبدو اختلافاً في النظرة التقويمية ، مرجعه الى أنّ كلا منهم قد تحدث عن جانب نفسيّ للصور الشعرية غير الجانب الذي تحدث عنه الآخر ، وانّ كلا منهم كان مصيباً فيما ذهب اليه .

فالذين ذهبوا الى أنّ أحسن الشعر أكذبه ، انما يشيرون الى ظاهرة نفسية مهمة ، اذ يريدون من ذلك الكذب الفني ، الذي يعني عدم مطابقة تنسيق عناصر الصورة الشعرية لما لها في الواقع العياني المرصود . وقد أشرنا قبل قليل الى أنّ البلاغيين ذهبوا الى أنّ على الشاعر أن لا يتقيد بالحدود الزمانية والمكانية لعناصر الصورة ، وانّ الشاعر لا يسمى شاعراً الا اذا شعر بما لم يشعر به غيره ، وهذا يتطلب أن تعطي للشاعرة فسحة التصرف في عناصر الصورة وفق حركة نفسه وتخييله الشعري ، وذبذباته الشعورية ، وأن لا يقيد بقيود الزمان والمكان للدلالات اللفظية ، والمقاييس المنطقية العقلية . يقول عبد القاهر الجرجاني : « ولا يؤخذ الشاعر بأن يصحح كون ما جعله أصلا وعلة كما ادعاه فيما يبرم أو ينقض من قضية ، وان يأتي على ما صيره قاعدة وأساسا بينية عقلية ، بل تسلم مقدمته التي اعتمدها بلا بينة . . . . وكذلك قول البحتري :

كلفتمونا حدود منطقكم في الشعر يغني عن صدقه كذبه

أراد كلفتمونا أن نجري مقاييس الشعر على حدود المنطق ، ونأخذ نفوسنا فيه بالقول المحقق ، حتى لا ندعي الا ما يقوم عليه من العقل برهان يقطع به »[2] .

ومن أجل ذلك فقد جوزوا للشاعر المبالغة في وصف مشاعره وفي محاكاتها لعناصر الواقع المرصود ، بل ذهبوا الى استحسانها ، وانها من أبرز ما يسم الصورة الشعرية ، لأنّ الصنعة انما تأتي أُكلها ـ كما يقول عبد القاهر ـ : « حيث يعتمد الاتساع والتخييل . . . . . . ويذهب بالقول مذهب المبالغة والاغراق »[3] . ومن الشواهد التي ساقوها على ذلك قول الشاعر[4] :

وفيهن ملهى للطيف ومنظر انيق لعين الناظر المتوسم

---

(1) كما تصور ذلك من القدامى المرزوقي في شرح ديوان الحماسة (القاهرة ، 1967) 1 / 11 ، وأيده من المحدثين المعاصرين الدكتور عز الدين اسماعيل في كتابه الأسس الجمالية في النقد العربي ، 152 - 153 .

(2) أسرار البلاغة ، 249 .

(3) المصدر السابق : 250 .

(4) نقد النثر ، 61 .

يقول صاحب كتاب نقد النثر : « فلم يرض أن يكون فيهن ملهى وان كان ذلك مدحاً لهن ، حتى قال « للطيف » ، لأن اللطيف لا يلهو الا بفائق ، وقال : « ومنظر أنيق ، وهذا في الوصف مجزىء ، فلم يكتف به حتى قال : « لعين الناظر المتوسم ـ لأن الناظر اذا كرر نظره وتوسم تبينت له العيوب عند توسمه وتكراره نظرة »[1] . ومن هذه الشواهد قول المتنبي[2] :

ما به قتل أعاديه ولكن يتقى اخلاف ما ترجو الذئاب

فهو قد أراد أن يتقيد بالحدود الزمانية والمكانية لعناصر صورته وعيّناتها ، فبالغ في اثبات صفة الكرم والسخاء مع الشجاعة لممدوحه . اذ الثابت أنّ الرجل انما يقتل أعاديه من أجل اهلاكهم والظفر بمن تبقى منهم ، الا أن المتنبي رجع ذلك في ممدوحه الى علة مبتكرة ، فهو لا يريد الموت حتى لأعاديه ، واذا قتلهم فانما ذلك من أجل أن لا يخيب رجاء من يرجونه ويطمعون بنواله ، حتى ولو كانوا ذئاباً عاوية ، وهذا هو الكذب الفني في التخييل الشعري ، وقد أوضح عبد القاهر الجرجاني ذلك عند تحليله لبيت المتنبي هذا[3] .

وقد تحدث معظم البلاغيين عن ظاهرة المبالغة في الصور الشعرية ، وأكدوا على ضرورتها ، من أجل توكيد المعنى الذاتي والتخييل الشعري الذي تولده الصورة في نفس المتلقي ، من أجل دفعه لاتخاذ الموقف المناسب[4] . ويمكن القول بأن حازماً القرطاجني كان أفضلهم في بيان أبعادها النفسية والفنية . قال حازم : « انّ من الشعراء من يقصد المبالغة في تكثير الأوصاف المتعلقة بالجهة التي القول فيها ، فيستقصي من ذلك ما كانت له حقيقة ، وربما تجاوز ذلك الى أن يخيّل أوصافاً يوهم أنّ لها حقيقة في تلك الجهة من غير أن يكون كذلك في الحقيقة بل على أنحاء من المجاز والتمويه ليبالغ بذلك في تمثيلها للنفس على أحسن وأقبح ما يمكن بحسب غرض الكلام من حمد أو ذم ، ويكون في ذلك بمنزلة من يقصد في المحاكاة والاقتصاصات الكلم التي تعطي المبالغة في الوصف »[5] « ولم يفت ذلك حتى على اللغويين ، حيث نجد ابن جنى يعتبر التوكيد الذي يقترن عنده بالمبالغة ، واحداً من ثلاثة أغراض فنية نفسية يصار من أجلها الى المجاز الذي يشمل عنده كلفة الوسائل التعبيرية للصورة الشعرية ،

---

(1) المصدر السابق ، 61- 62 .

(2) ديوانه ، 1 / 134 ، وأسرار البلاغة ، 274 .

(3) أسرار البلاغة ، 274 .

(4) بديع القرآن : 54 .

(5) حازم القرطاجني ، 292 .

والغرضان الباقيان هما الاتساع والتشبيه [1] .

***

بيد أنّ للكذب الفني الشعري القائم على المبالغة في المحاكاة التخييلية حداً ، على الشاعر أن لا يتجاوزه ، والا فقدت الصورة قيمتها الفنية ، وناقضت الغرض الذي من أجله صيغت ، لعزوف النفس عنها حينئذ ، ونفورها منها وعدم انفعالها معها . اذ أن التطرف في المبالغة والتجاوز بها الحد المقبول ، مما يكذب فيه القائل بالرجوع الى واقع الحال ، ويفقد التخييل قوته وقدرته على القيام بدوره المطلوب في الاثارة الوجدانية المناسبة ، فتفقد الصورة الشعرية قيمتها الفنية والنفسية .

ومن هذه الصور الشعرية التي ذمها البلاغيون والنقاد لهذا السبب ، بيت النابغة الجعدي الذي يقول فيه من قصيدة أنشدها الرسول الكريم (ص) : [2] .

بلغنا السماء نجدة وتكرّما وانا لنرجو فوق ذلك مظهرا

وبيت امرىء القيس الذي يقول فيه [3] :

من القاصرات الطرف لو دب محول من الذر فوق الاتب منها لأثّرا

وذلك كما يرى ابن طباطبا ، بسبب أنّ قائليها قد أغرقوا في المبالغة في معانيها [4] .
وينقل لنا المرزباني في الموشح مناظرة جرت بين عمر بن أبي ربيعة والأحوص ، تكشف لنا عن طبيعة فهم الشعراء العرب ونقدة الشعر لهذه الظاهرة . فقد روى المرزباني انّ عمر بن أبي ربيعة لقى الاحوص وقد أقبل من عند عبله ، فاستنشده ما قاله فيها ، فانشده قوله :

ألا يا عبل قد طال اشتياقي اليك وشفّني خوف الفراق

حتى وصل الى قوله :

حلفت لك الغداة فصدقيني برب البيت والسبع الطباق
لأنت الى الفؤاد أشد حباً من الصادي الى الكأس الدهاق

فيقول له عمر : ما تركت لي شيئاً ولقد اغرقت في شعرك . فيرد عليه الاحوص : كيف أغرقت في شعري وأنت الذي تقول :

---

(1) ابن جني ، 2 / 442 .
(2) ابن طباطبا العلوي ، 47 .
(3) المصدر السابق ، الصفحة نفسها .
(4) المصدر السابق ، الصفحة نفسها ، وقارنه بما جاء عند المرزباني ، 244 .

اذا خدرت رجلي أبـوح بذكرها ليذهـب عن رجلي الخـدُور فيذهب

فيجيبه عمر : الخدُور يذهب والعطش لا يذهب[1] .

***

القائلو ن بأنّ أحسن الشعر أصدقه :

أما القائلو ن بضرورة توفر عنصر الصدق في الشعر ، وانّ أحسنه أصدقه ، فانهم يعنون به « الصدق الفني » في الصورة والتجربة الشعرية . ولا يعني التقيد بالحدود الزمانية والمكانية لعناصر الصورة ووقوفها عند السطح الجمالي الخارجي . كما لا يعني بالضرورة قصرها على المعاني الصادقة والأساليب الاقناعية من حكمة وموعظة وتوجيه التي هي من خصائص الأسلوب الخطابي ، وهو بها أجدر ، وهي له أنسب ، وان كان من الممكن أن تتضمن الصورة الشعرية مثل هذه المعاني[2] .

وانما الذي يعنيه الصدق الفني أن تكون الصورة الشعرية معبرة عن تجربة شعورية حقيقية ، تعبيراً صادقاً ، يحسه القارىء من خلالها ، فيتفاعل معها تفاعلا تاماً يساعدها في احداث التخييل المناسب ذي الاثارة الوجدانية ، الذي يعبر بالصورة حدود عناصرها في الواقع العياني المرصود ، ويمنحها قدرة على التوافق مع حركة النفس الشعورية . ويدخل الايقاع الشعري ذي الدلالة الايحائية ليساعد في استحكام التخييل ، ويعينه على أداء دوره في الاثارة الوجدانية ، فلا يملك المتلقى الا أن يندفع مع حركة مشاعر الشاعر ، ويقول له : صدقت . لأن صورته وقعت على مواقع الحس من النفس لصدق حرارة الشحنة الشعورية التي تضمنتها تلك الصورة . وهذا هو الذي قصده حسان ـ حسب رأينا ـ في بيته الذي قال فيه[3] :

وانّ أشعـر بيت أنـت قائله بيت يقـال اذا أنشدتـه : صدقا

وذلك فيما اذا كان أميناً في نقل المشاعر الوجدانية ، صادقاً في التعبير عنها ، بعيداً عن المبالغة المفرطة التي تخرج بالصورة عن الحد المقبول . وبهذا نفسر قوله (ص) : « ما خرج من القلب وقع في القلب ، وما خرج من اللسان لم يتعد الآذان »[4] ، وقول بعض النقاد انّ أفضل الشعر : « ما لم يحجبه عن القلب شيء »[5] ، وانّ « أشعر الناس من أنت

---

(1) المرزباني ، 231- 232 .

(2) حازم القرطاجني ، 62- 63 ، 67 ، 70 ، 361 .

(3) ابن رشيق 1 / 114 ، وانظر البيت في ديوان حسان ، 277 .

(4) ابن طباطبا العلوي ، 16 .

(5) ابن رشيق ، 1 / 123 .

في شعره حتى تفرغ منه »[1] ، وهذا يعني أنّ أفضل الصور الشعرية هي التي تتمكن من نفسك ، بحيث كأنك تعيش التجربة الشعورية التي أراد الشاعر نقلها من خلالها ، ولا تكون كذلك الا اذا كانت صادرة عن تجربة شعورية صادقة .

واذا انتقلنا الى ابن طباطبا العلوي ، نجده خير من جلى لنا هذه الظاهرة من البلاغيين ، وكشف عن أبعادها النفسية ، وقيمها الوجدانية والفنية ، حينما ربط بين حسن الصورة وقابليتها على الاثارة الوجدانية ، وبين كونها صادرة عن تجربة شعورية صادقة ، وجاءت أمينة في التعبير عنها . يقول ابن طباطبا : « ولحسن الشعر وقبول الفهم اياه علة أخرى ، وهي موافقته للحال التي يعد معناه لها . . . . فاذا وافقت هذه المعاني هذه الحالات تضاعف حسن موقعها عند مستمعها ، لا سيا اذا أيدت بما يجلب القلوب من الصدق عن ذات النفس بكشف المعاني المختلجة فيها ، والتصريح بما يكتم منها ، والاعتراف بالحق في جميعها »[2] . والصدق الفني بالمفهوم الذي قربناه ، يعتبر من أهم ما يرفد التخييل الذي تولده الصورة بالفاعلية والقابلية على الاثارة الوجدانية ، حتى اذا خلا منه ، كانت الاثارة التي يفيدها باردة ، لا تحرك من النفس وترا ، ولا تنبه دافعاً ، وان بذل المبدع جهده في تحسين صورته وتزويقها وتكلف المحاكاة فيها . وهذا ما أشار اليه القاضي الجرجاني حينما قال : « وقد يكون الشيء متقناً محكماً ، ولا يكون حلواً مقبولا ، ويكون جيداً وثيقاً ، وان لم يكن لطيفاً رشيقاً . وقد يجد الصورة الحسنة والخلقة التامة مقلية ممقوتة ،وأخرى دونها مستحلاة مموقة »[3] ،ولما لم يكن للصدق الفني الوجداني حدود ، وانما هو شحنة شعورية تتدفق عن تجربة وجدانية صادقة تجد طريقها في الصورة الشعرية التي أحسن الشاعر تنسيق عناصرها مع ذبذبات النفس وحركتها الانفعالية ، لتنتقل الى المتلقى من خلالها فتقع على مواقع الحس من نفسه ، فتثير فيها الانفعالات التي تحملها ، اذا صادفت مواقفها ، وكانت موافقة لهواها وخبراتها المكتسبة ، فيحس بها السامع رعدة تسري في أوصاله ، وهزة تنتاب شعوره ووجدانه ، فينفعل بها ويتفاعل معها . ولما كان الأمر كذلك ، فقد ذهب البلاغيون والنقاد القدامى نتيجة احساسهم بهذه الظاهرة الى القول بأن : « ليس للجودة في الشعر صفة ، انما هو شيء يقع في النفس عند المميز ، كالفرند في السيف ، والملاحة في الوجه »[4] ، وقريب من ذلك ما ذهب اليه ابن سلام الجمحى[5] .

---

(1) المصدر السابق ، 90 .

(2) ابن طباطبا العلوي ، 16 - 17 .

(3) القاضي الجرجاني ، 100 .

(4) ابن رشيق ، 1 / 119 .

(5) المصدر السابق ، 1 / 118 - 119 .

بيد أن ذلك كله لا يمنع من أن توصف الصورة الشعرية بالصدق أحياناً ويراد منه تضمنها للمعاني الصادقة من حكمة وموعظة وتوجيه أخلاقي . بل ان ذلك مما هو واقع في الشعر العربي كثيراً . حتى انّ أحد النقاد العرب القدامى ، فيما رواه ابن رشيق عنه ، قد ذهب الى أن الشعر الذي يتضمن مثل هذه المعاني يشكل واحداً من أربعة أصناف ينقسم اليها الشعر[1] . وقد حكى عبد القاهر الجرجاني انّ هذا هو رأى من يذهب الى ان خير الشعر أصدقه ، اذ يكون « ترك الاغراق والمبالغة والتجوّز الى التحقيق والتصحيح ، واعتماد ما يجري من العقل على أصل صحيح ، أحب اليه وآثر عنده ، اذ كان ثمرهُ أحلى ، وأثره ابقى ، وفائدته اظهر »[2] ، كما جوز أن يكون المراد من الصدق في بيت حسان بن ثابت الانصاري السابق الذي بينا رأينا فيه ، وهو : « وانّ أحسن بيت أنت قائله . . . . . » ، حكمة يقبلها العقل ، أو أدب يجب به الفضل أو موعظة تروض جماح الهوى[3] . ولكنه فيما يبدو لا يرجح مثل هذا الفهم للصدق الفني في الشعر القائم على تضمن المعاني العقلية الصادقة البعيدة عن التخييل ، اذ يراه « كالمقصور المداني قيده ، والذي لا تتسع كيف شاء أيده وأيْدُه ، ثم هو في الأكثر يسرد على السامعين معاني معروفة وصورا مشهورة ، ويتصرف في أصول هي وان كانت شريفة فانها كالجواهر تحفظ أعدادها ، ولا يرجى ازديادها ، وكالاعيان الجامدة التي لا تنمي ولا تزيد ، ولا تريح ولا تفيد ، وكالحسناء العقيم ، والشجرة الرائعة التي لا تمتع بجنى كريم »[4] .

ونحن لا نرى تنافياً بين تفسير الصدق الشعري بالمعاني الصادقة والتوجيه الأخلاقي والحكمة والموعظة ، وبين تفسيره بمفهومه الوجداني الشعوري الذي عرضناه . لأن الشاعر ـ في رأينا ـ لا يطرق هذه المعاني في الصور الشعرية غالباً ، الا اذا كان شعوره نحوها صادقاً ، وكانت معبرة عما يؤ من به ويعيش وجدانه وأحاسيسه ، والا فقد تأثيره في مستمعيه ، وخسرت صوره قيمتها الفنية الوجدانية ، الا أنّ مثل هذه المعاني هي من خصائص الأسلوب الخطابي المبني على الاقناع واثبات الحجة ، ولا تدخل الشعر ، الا من أجل الترويح عن النفس ، ونقلها من أسلوب الى آخر ليذهب عنها السأم والضجر[5] ، لأن مجيء الكلام على وتيرة واحدة وأسلوب واحد ، يحدث فيها مثل ذلك . فهي في الشعر بمثابة مواطن استراحة للنفس ، تسترجع فيها نشاطها ومتابعتها للصور الشعرية في القصيدة ، ولاحساسها بما تجلبه لها تلك المعاني من فائدة أخلاقية ، على ألا

(1) المصدر السابق ، 1 / 118 .

(2) أسرار البلاغة ، 250 .

(3) المصدر السابق الصفحة نفسها .

(4) أسرار البلاغة ، 251 .

(5) أنظر البيروني الخوارزمي ت 400 هـ ، الآثار الباقية عن القرون الخالية (ليزك ، 1923) ـ 72 .

تطغى فيها ، والا أصبح الشعر خطابياً وان تضمن الوزن والقافية . تماماً مثلما يستحسن أن يتضمن الأسلوب الخطابي شيئاً من التصوير غير المباشر (الشعري) المبنى على التخييل ذي الاثارة الوجدانية وللسبب الذي ذكرناه نفسه (1) .

***

ومن العناصر التي يجب أن يتضمنها التصوير غير المباشر لكي يؤدي دوره في التأثير والاثارة .

التشخيص :

وهو عملية نفسية صرف ، ووظيفته التأثير في نفس المتلقى ، واثارة انفعاله المناسب عن طريق تشخيص المعاني المجردة في صور حسية ، يخيل للمتلقى أنها متحدة بها ، متمثلة فيها . وانما يصار لذلك من أجل المبالغة في توكيد الصفات واثباتها للمعاني التي يراد عرضها من خلال الصورة ، ومن أجل جعل التخييل الذي تحدثه الصورة في مخيلة المتلقى عن طريق التشخيص ، أقدر على إحداث الاستجابة المناسبة . وقد أكثر الشعراء من أجل ذلك من الاعتماد على عنصر التشخيص في صورهم وتعمدوه ، مما دفع ابن الزملكان الى أن يفهم التخييل الشعري ذا الاثارة الوجدانية على أنه قائم على التشخيص ومقصور عليه .

يقول ابن الزملكان : « التخييل : وهو تصوير حقيقة الشيء حتى يتوهم أنه ذو صورة تشاهد ، وأنه مما يظهر في العيان » (2) ، ويجعل من الصور التي تتضمنه ، قوله تعالى : « طلعها كانه رؤوس الشياطين » (3) .

وقد أكد البلاغيون والنقاد على ربط التشخيص بالتوكيد والمبالغة .

يقول ابن جنى وهو يتحدث عن الصورة في قوله تعالى : « وأدخلناه في رحمتنا » (4) ، مؤكداً على عنصر التشخيص فيها ، وهذا تعال بالغرض وتفخيم منه ، اذ صير الى حيز ما يشاهد ويلمس ويعاني » ألا ترى الى قول بعضهم في الترغيب في الجميل : ولو رأيتم المعروف رجلاً لرأيتموه حسناً جميلا . وانما يرغب فيه بأن ينبه عليه ، ويعظم من قدره ، بأن يصوره في النفوس على أشرف أحواله ، وانوه صفاته . وذلك بأن يتخيل شخصاً متجسماً لا عرضا متوهماً » (5) . وذهب الزمخشري الى أن لعملية التشخيص التي تتوافر

(1) حازم القرطاجني ، 293 .

(2) ابن الزملكان ، 178 .

(3) سورة الصافات ، الآية ، 65 وابن الزملكان ، 178 .

(4) سورة الأنبياء ، الآية 75 وابن جني ، 2 / 443 .

(5) ابن جني ، 2 / 444 .

عليها الأمثال العربية : « شأناً ليس يخفي في ابراز خبيات المعاني ورفع الأستار عن الحقائق ، حتى تريك المتخيل في صورة المحقق ، والمتوهم في معرض المتيقن ، والغائب كأنه مشاهد . وفيه تبكيت للخصم الألد ، وقمع لسورة الجامح الأبي »[1] .

وقد علل البلاغيون ذلك بأن أنس النفس بالمدركات الحسية أعظم من أنسها بالمدركات المعنوية ، وذلك لأن الحس هو الطريق الأول لادراك النفس ومعرفتها[2] . وعلى هذا الأساس فقد ذهب عبد القاهر الجرجاني الى أن تشخيص المعاني بالمدركات الحسية ، يكون أمس بالنفس رحماً « وأقوى لديها ذما . . . . واذ نقلتها في الشيء بمثله عن المدرك بالعقل المحض ، وبالفكرة في القلب الى ما يدرك بالحواس أو يعلم بالطبع وعلى حد الضرورة ، فانت كمن يتوسل اليها للغريب بالحميم ، وللجديد الصحبة بالقديم »[3] . فالتشخيص ينقل الصورة من مجرد الاخبار الذي يحتمل الصدق والكذب الى تخيّل مشاهدة أحداثها ووقائعها ، مما يوهم المتلقى ، ان ما هو مبني على الظن أصبح يقيناً . يقول عبد القاهر الجرجاني : « انّ المشاهدة تؤثر في النفوس حتى مع العلم بصدق الخبر ، كما أخبر الله تعالى عن ابراهيم عليه الصلاة والسلام في قوله : ـ قال بلى ولكن ليطمئن قلبي ، والشواهد في ذلك كثيرة والأمر فيه ظاهر »[4] . ومن الصور التي اختارها عبد القاهر للكشف عن أبعاد هذه الظاهرة النفسية ، وقدرتها على التأثير والاثارة الوجدانية ، الصورة الواردة في بيت سعد بن ناشب الذي يقول فيه[5] :

اذا همّ ألقى بين عينيه عزمه ونكّب عن ذكر العواقب جانبا

فانه يرى أنّ سر تفاعل النفس معها وتأثرها بها انما هو لأن الشاعر : « أراك العزم واقعاً بين العينين ، وفتح الى مكان المعقول من قلبك بابا من العين »[6] .

***

ولما كان التشبيه عنصراً مهماً من عناصر التعبير غير المباشر ، فان ظاهرة التشخيص تبدو واضحة فيه ، وغالباً ما يعمد الكتاب والشعراء اليها فيما يكتبون وينظمون ، كما تبدو واضحة في بقية أساليب التعبير والتصوير غير المباشر من استعارة وكناية وتمثيل .

---

(1) الزمخشري ، تفسير الكشاف ، (دار الكتاب العربي ، بيروت ، بدون تاريخ) ، 1 / 72 .
(2) أسرار البلاغة ، 109 .
(3) المصدر السابق ، الصفحة نفسها .
(4) أسرار البلاغة ، 112 .
(5) المصدر السابق ، 115 .
(6) المصدر السابق ، الصفحة نفسها .

والبلاغيون والنقاد القدامى ، لا يقصرون التشخيص في الصورة التشبيهية على التقديم الحسيّ فحسب ، بل يُعدّونه الى أبعد من هذا ، حينما يرون أن مهمته ابراز الصفات وأشخاصها ، وجعلها ماثلة أمام المتلقى كأنه يراها ، ولا يعني هذا كأنه يراها ببصره ، فقد يكون به أو ببصيرته على حد سواء .

ولعلّ الجاحظ أول من أشار الى أهمية التشخيص في التشبيه باعتباره وسيلة مهمة من وسائل التأثير في المتلقى ، ولأنه من أهم ما يعتمد عليه التشبيه للوصول الى هذا الغرض . ويبدو هذا الفهم لطبيعة التشبيه عند الجاحظ ، حينما ذهب الى أن : « الشعر صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير »[1] ، الا أنّ مفهوم التصوير الشعري عنده واسع لكنه يأخذ في بعض الأحيان معنى تجسيد المعنوي في شكل أو هيئة حسية[2] .

أما الرماني ، فقد كان فهمه لظاهرة التشخيص في الصورة التشبيهية أنضج من فهم الجاحظ لها ، واستطاع أن يجد الشواهد عليها من القرآن الكريم وهو يتحدث عن اعجازه ، مبيضاً أثر التشخيص في المتلقى . فقد ذهب الى أن تشخيص المعاني المجردة في صور حسية في التشبيه ، والذي يعبر عنه باخراج ما لا تقع عليه الحاسة الى ما تقع عليه مما يكسب الكلام بياناً ، وذلك لأنه يبرز المعنى المجرد وتصويره شاخصاً جلياً فيما يشرك بالحواس . فهو بعد أن يستشهد بقوله تعالى : « والذين كفروا أعمالهم كسراب بقيعة يحسبه الظمآن ماء حتى اذا جاءه لم يجده شيئاً »[3] ، يقول في تعليقه على الصورة التشبيهية في هذه الآية الكريمة ، وهذا « بيان قد أخرج ما لا تقع عليه الحاسة الى ما تقع عليه ، وقد اجتمعا في بطلان المتوهم مع شدة الحاجة وعظم الفاقة »[4] . وهذا يعني ربط الفكرة المعنوية المجردة بالصور الحسية ، وجمع المعنى المجرد وضمه الى المعنى الحسي ومقارنته به ، لجامع بينهما يمكن المتلقى من الاستجابة المناسبة حينما تعرض أمامه تلك المعاني المجردة ماثلة بالمشاهدة أو مدركة بالحس . فالله سبحانه وتعالى أراد أن يصور لنا سذاجة أعمال الكافرين مهما توهموا عظمتها وقدرتها على حمايتهم أو جلب المنفعة لهم من جهة ، والخذلان وخيبة الأمل والحزن الأليم الذي ينتابهم في اليوم الآخر ، حينما يكتشفون بطلان توهمهم ، وأن ما تصوره حقيقة ، محض خيال ووهم من جهة أخرى . فهو جلّت قدرته حينما أراد أن يصور لنا هذه الحقيقة وتلك الحالة الشعورية للكافرين ، ذهب الى تشخيصها بمشهد الظمآن في وسط الصحراء ، يرى عن بعد سراباً

---

(1) الحيوان ، 3 / 132 .

(2) يراجع على سبيل المثال المصدر السابق ، 1 / 299 ، 4 / 6,50 / 158 ، 163 - 214 ، 220 .

(3) سورة النور الآية ، 39 .

(4) الرماني ، 82 .

يظنه ماء » فيحث الخطى اليه ، مؤ ملا نفسه بقرب اطفاء ظمئه ، حتى اذا جاءه لم يجده شيئاً ، وبان له بطلان تصوره ، ولا شك أن حزنه وألمه سيكون حينذاك أشد وأنكى ، وانما شخص الله سبحانه وتعالى بهذا المشهد الحسّي ، لأنه كثيراً ما يحدث للعربي في اسفاره ، وهو أكثر من غيره معايشة لتجربته الشعورية ، فيكون هذا التشخيص أكثر فعالية وقدرة في التأثير عليه والتفاعل معه .

ولم يخرج أبو هلال العسكري وابن أبي الأصبع عما ذكره الرماني ، ويبدو أنهما قد تأثرا به ، ونقلا آراءه وشواهده نقلاً حرفياً (1) . وكذا الحال عند المرزوقي ، بيد أنه لم يقصر شواهده على القرآن الكريم كما فعل الرماني ، وانما عداها الى الشعر العربي . ومن ملاحظة الشواهد الشعرية التي اختارها على هذه الظاهرة ، وتعليقاته عليها ، نجد أنه يفهم التشخيص لا على أنه تقديم المعاني المجردة في صور حسية ، وانما هو تشخيص وتمثيل المعاني للمتلقي وجعلها كأنه يراها حتى ولو كانت أساساً معاني حسية ، الا انها تقدم في صور أكثر منها تمكناً في الصفات الحسية ، أو لاعتياد تلك الصور الحسية التي يقدم بها المعنى الحسي على العرف والخبرة السابقة المرتكزة في نفس المتلقى . وهذا الفهم لطبيعة التشبيه نجد جذوره عند الرماني أيضاً حينما قرر أن ذلك انما يكون عن طريق اخراج ما لم تقع عليه الحاسة الى ما تقع عليه الحاسة أو ما لا قوة له في الصفة الى ما له قوة فيها أو ما لم تجريه العادة الى ما جرت به ، أو ما لا يعلم بها (2) . وقد تأثر به المرزوقي وأخذ فكرته . في ذلك أنه حينما يستشهد على الصور التشبيهية من الشعر العربي بقول ربيعة بن مقروم الذي يقول فيه :

وألد ذي حنق عليّ كأنما تغلي عداوة صدره في مرجل

ويرى أنه تشبيه أخرج : « ما لا يدرك من العداوة بالحس الى ما يدرك من غليان القدر حتى تجلى فصار كالمشاهد » (3) . وهو كما نلاحظ تجسيد للمعنى المجرد ، وحينما يستشهد عليها بقول شهل بن شيبان الذي يقول فيه :

مشينا مشية الليث غدا والليث غضبان

ويعلّق على التشبيه الوارد فيه بأنه قد : « أخرج ما لا قوة له في التصوير الى ما له قوة فيه » (4) وهو تقديم للمعنى الحسي في صورة أكثر منه تمكناً في الصفات الحسية . اذ

---

(1) أبو هلال العسكري ، 246 - 248 وبديع القرآن ، 58 - 59 وقارن ذلك بما جاء عند الرماني ، 81 - 85 .

(2) الرماني ، 81 .

(3) المرزوقي ، 1 / 63 - 64 ، وانظر البيت عنده في 1 / 63 .

(4) المرزوقي ، 1 / 36 ، وانظر البيت عنده في 1 / 35 .

شخص الشاعر مشيته الى الحرب بمشية الليث الغاضب ، وأوهم المتلقى من خلال الصورة كأنه يشاهد الليث الغاضب وهو يمشي الى فريسته ، وفي هذا ما فيه من توكيد للمعنى المراد نقله ، والتأثير في المتلقى عن طريق اثارة الانفعال المناسب عنده . ويكاد الزمخشري لا يخرج فهمه للتشخيص عمّا ذكرنا . فهو يراه عبارة عن « تصوير حقيقة الشيء حتى يتوهم أنه ذو صورة تشاهد وأنه مما يظهر في العيان »(1) ، عن طريق « احلال طائفة من الصور الحسية محل طائفة من المعاني المجردة وربط هذه الصور الحسية بعضها ببعض برباط ذهني »(2) ، على أساس أن المفروضات يمكن أن تتخيل في الذهن كما تتخيل المحققات(3) ، وأن له شأناً ليس بالخفي في ابراز خبيئات المعاني ، ورفع الستار عن الحقائق ، حتى يريك المتخيل في صورة المتحقق ، والمتوهم في معرض المتيقن ، والغائب كأنه مشاهد »(4) ، فحينما يفسر قوله تعالى : « مثل الذين ينفقون أموالهم في سبيل الله كمثل حبة انبتت سبع سنابل »(5) ، يرى أن الصورة التشبيهية الواردة في الآية الكريمة نوعاً من التمثيل يقصد به « تصوير للأضعاف كأنها ماثلة بين عيني الناظر »(6) . وقريب من هذا الفهم ما نجده عند ابن جنى(7) وابن سنان الخفاجي(8) والباقلاني(9) .

أما ابن رشيق القيرواني فانه وان كان متأثراً بفهم الرماني للتشخيص ، من حيث أنه تجسيد للمعاني ، وأنه في الغالب يعتمد على اخراج ما لا تقع عليه الحاسة الى ما تقع عليه ، لأن : « ما تقع عليه الحاسة أوضح في الجملة مما لا تقع عليه الحاسة ، والمشاهد أوضح من الغائب »(10) ، فانه لا يقصر التشخيص على التقديم الحسي ، كما لا يقصر الأخير على تجسيد المعنوي الذي يمكننا أن نسميه التقديم البصري ، وانما يعطيه بعداً آخر ، حينما يذهب الى أن الشاعر قد يعمد الى تشخيص المعاني الحسية أو المجردة في صور ذهنية ، على أن تكون تلك الصور الذهنية متقومة في النفس مرتكزة فيها ، بما للمتلقي من خبرات سابقة عنها . حتى يخيل للمتلقى أنه يراها بها وكأنها ماثلة أمام مخيلته ، ولكن

---

(1) تفسير الكشاف ، 3 / 39 .
(2) شكري عياد ، من وصف القرآن يوم الدين والحساب ، (رسالة ماجستير مخطوطة ، جامعة فؤاد الأول ، كلية الآداب ، 1946 - 1947) ، 17 .
(3) تفسير الكشاف ، 2 / 552 .
(4) تفسير الكشاف ، 1 / 293 .
(5) سورة البقرة الآية ، 261 .
(6) تفسير الكشاف ، 1 / 297 .
(7) ابن جني ، 2- 443- 444 .
(8) ابن سنان الخفاجي ، 237- 238 .
(9) اعجاز القرآن ، 180- 181 ، 372 ، 429 .
(10) ابن رشيق ، 1- 256- 257 .

ببصيرته لا ببصره . ويرى أن منها قول امرىء القيس الذي يقول فيه [1] :

أيقتلنــي والشر في مضاجعي ومسنونــة زرق كأنياب أغوال

اذ الشاعر قد شبه « نصال النبل بانياب الأغوال لما في النفس منها » [2] ، مع أن أحداً لم ير أنياب الأغوال . ويرى أن منها قول بعض المولدين :

وتــدير عينــا من صفيحــة فضة كســواد يأس في بياض رجاء

يقول ابن رشيق : « فاليأس على الحقيقة غير أسود ، لأنه لا يدرك بالعيان ، لكن صورته في المعقول وتمثيله كذلك مجازا ، والرجاء أيضاً على هذا التقدير في البياض » [3] ويرد على الرماني تحديده قيمة التشبيه بالتقديم الحسي وتجسيد المعنوي ، لأن ذلك ـ فيما يرى ـ وان كان « الحق الذي لا يدفع » [4] ، الا اننا لا يجوز أن نأخذ على الشاعر ونحمل عليه اذا كان قصده « أن يشبه ما يقوم في النفس دليله بأكثر مما هو عليه في الحقيقة » [5] . ويكاد التشخيص بهذا المفهوم يتبلور عند البلاغيين المتأخرين عن عبد القاهر الجرجاني . فهو عندهم تمثيل للمعنى المراد ايضاحه وايصاله وتشخيصه وتقويمه في صورة من الصور ، وبعثها في نفس المتلقى ، وجعلها ماثلة أمامه كان يراها ، سواء كانت تلك الصور حسية ، وهو الغالب فيها ، أو أنها لا وجود لها في الحس الخارجي واقعاً ، وانما بما لها من صور ذهنية مرتكزة مسبقاً عنها ، ومتقومة في النفس ، فانها حينئذ تكون كأنها محسوسة فعلاً ومتقومة في الخارج ، ولذا صح التشبيه بها [6] . وهم في ذلك متأثرون بابن رشيق القيرواني وعبد القاهر الجرجاني ـ كما سنرى ـ ، الا أن الذي يؤ اخذون عليه غلبة الأسلوب المنطقي في عرضهم وأسلوبهم ، وما أشاروا اليه من بعد نفسي ، على تفاوتهم في الفهم والادراك ـ ، ليس الا اشارات متناثرة متفرقة ، لم تسلط الأضواء عليها ، وكأنهم لم يقصدوا اليه [7] .

بيد أن عبد القاهر الجرجاني كان أنضجهم فهماً وأكثرهم أصالة في الرأي . فهو يقرر في البداية ، ان للشاعر غاية يهدف اليها ، وهي نقل تجربته للمتلقى ، كما أنها لكي تكون ناجحة ، يجب أن تكون ثرية في احتوائها على المعاني والمفهومات التي تعتبر علة

---

(1) انظر البيت عند لويس شيخو ، شعراء النصرانية قبل الاسلام ، (بيروت ، 1967) ، 59 .
(2) ابن رشيق ، 1 / 258 .
(3) المصدر السابق ، الصفحة نفسها .
(4) المصدر السابق ، 1 / 257 .
(5) المصدر السابق ، والصفحة نفسها .
(6) المرازي ، 60 .
(7) المرازي ، 58-59 ،64-65 ، وابن الأثير ، 2/130 ، ويحيى بن حمزة العلوي ، 1/ 267-273 ، والسكاكي ، 178-179 ، والخطيب القزويني ، 246-247 .

الشعور والادراك . وهو حينما يذهب الى ما ذهب اليه أغلب البلاغيين من أن الصور التشبيهية لا يقوم على تقديم وعرض المعاني المجردة في صور محسوسة ، أو المحسوسة بمثلها في اعتمادها على العقل فحسب ، وانما تتخطاهما الى عرض المعاني المجردة في صور ذهنية مجردة ، والى عرض المعاني الحسية في صور ذهنية مجردة ، فانه لا يجد تضارباً . فالصور الأربع عنده تقوم على أساس واحد وهو احضار الصور وجعلها ماثلة أمام ادراك المتلقى ، سواء تم ادراكها عن طريق الحس المباشر ، أو عن طريق الصور الذهنية غير المباشرة التي تعتمد على آثار التركيبات السابقة للانطباعات . ويرى عبد القاهر أيضاً ، انما يصار الى الصور التشبيهية القائمة على تقديم المعانى المجردة في صور ذهنية،من أجل انّ الصفة في الصورة الذهنية التي تقدم بها المعنى المجرد تكون أقوى وأكثر تمكنا،ولأن تلك الصورة تصاحبها اثارة وجدانية انفعالية أعنف وأشد ، لاعتمادها على الانطباعات السابقة التي تركزت في وجدان المتلقى عنها ، فيخيل اليه ويمثل له أن المعنى المجرد قد شخص بها ، بناء « على أن لأحد المعنيين شبهاً من الآخر » [1] . ويوضح ذلك بتشبيه احساس المرء بالذل لسؤ اله ما بأيدي الناس بالموت . فالمرء يحس بالاذلال حينما يسأل الآخرين ما بأيديهم ، والذلّ مرير وقعه على النفس أيضاً ، الا أن كراهية وقع الموت على النفس أظهر من كراهية وقع سؤ ال ما بأيدي الناس . فلكي يوضح الشاعر المشاعر التي يحياها يريد من المتلقى أن يحياها تجاه وقع سؤ ال ما بأيدي الناس على نفسه ، ويبالغ في كراهية النفس له ، وينفره عنه ، فانه يعمد الى تشخيصه بالموت ، لا لأن السؤ ال بمنزلة الموت على نحو الحقيقة ، وانما لأن له شبها به من حيث : « ان السؤ ال يشبه في كراهته وصعوبته على نفس الحر الموت » [2] . أما تمثيل المعاني الحسية بصور ذهنية مجردة ، فان عبد القاهر الجرجاني يقرر في البداية ان هذا اللون من الصور التشبيهية يكون خارجاً على الظاهر « لأن الظاهر أن يمثل المعقول في ذلك بالمحسوس » [3] . ولكنه يصار اليه اذا كانت تلك الصور المجردة ، أشهر وأعرف للنفس من المعاني الحسية التي يراد تقديمها من خلالها . ويقوم هذا التمثيل على تخييل نقل الصفات الحسية الى الصور الذهنية المجردة ، وجعلها شاخصة فيها ، وكأنها تحس وتشاهد ، وذلك عن طريق تخييلها وتصويرها أصلا لتحقق الصفات الحسية ، وأن تلك الصفات أظهر فيها من المعاني الحسية نفسها التي يراد نقلها وتصويرها ، وذلك اعتماداً على الانطباعات الشعورية الوجدانية السابقة التي يختزنها المتلقي عنها . ومن الأمثلة التي ساقها الجرجاني عليه ، بيت للقاضي التنوخي يقول فيه [4] :

---

(1) اسرار البلاغة ، 80 .

(2) اسرار البلاغة ، 80 .

(3) المصدر السابق : 211 .

(4) انظر البيت في المصدر السابق : 207، 210 .

وكأنّ النجـوم بـين دجاه سنـن لاح بينهـن ابتداع

يقول عبد القاهر في تحليله للصورة التشبيهية الواردة فيه : « لما كان وقوف العاقل على بطلان الباطل ، واطلاعه على عوار البدعة ، وخرقه الستر عن فضيحة الشبهة يزيد الحق نبلا في نفسه ، وحسناً في مرآة عقله ، جعل هذا الأصل من المعقول مثالاً للمشاهد المبصر هناك »(1) . فالفرح الذي يحدثه اهتداء الانسان للحق ، واكتشافه بطلان الباطل ، وازاحة ستار الشبهة عن بصيرته بعد ان كان تائهاً في متاهات الباطل وأضاليله ، وما يحدثه ذلك فيه من مشاعر الطرب والبهجة ، أقوى كثيراً مما يحدثه منظر النجوم المشرقة في عتمة الليل الداجي في نفسه من المشاعر المشابهة ، ولأن عتمة الباطل أشد وحشة للنفس من سواد الليل الداجي . وتبديد الحق لعتمة الباطل اذا بان وظهر ، وفرح النفس به ، أقوى من تبديد نور النجوم لسواد الليل ، ولما كان الأمر كذلك ، جاز للشاعر أن يجعـل منـه الصورة الذهنية المجردة أصلا مشبهاً به ، وهو في هذا كأنه قد نقل الصفات الحسية اليها وجعلها شاخصة فيها .

بيد أن عبد القاهر الجرجاني لم يفته أن يشير الى أنّ التشخيص القائم على التقديم الحسي للمعاني المجردة في الصور التشبيهية ، هو أقدر على احداث الاستجابة المناسبة عند المتلقي وتهيئة المناخ النفسي الملائـم للتجربـة الشعـورية كما وجدنـاه في نوعـى الصـور التشبيهية السابقين ، وان التشبيه القائم عليه « أظهر وأبين من ان يحتاج فيه الى فضـل بيان »(2) . وهو لا يعني عنده التقديم البصري للمعاني المجردة فحسب ، بل يمتد الى كل تقديم يعتمد على ما يدرك بالحواس جملة(3) . ومن الشواهد التـي استشهـد بهـا عليه ، وحلّلها وبين أبعادها ، قول بعض الشعراء :

عسـل الأخـلاق ما يـاسـرتـه فاذا عاسرت ذقـت السلعا

حيث عمد الشاعر في هذه الصورة التشبيهية الى تشخيص أخـلاق الممـدوح من حيث دماثتها ورقتها في حالة رضاه بالعسل ، والى تشخيص قدرته على الانتقام في حالة غضبه بالسلع . يقول عبد القاهر في تعليقه عليها : « فالتشبيه عقلي ، اذ ليس الغرض من الحلاوة والمرارة اللتين تصفهما لك المذاقة ويحسهما الفم واللسان ، وانما المعنى أنك تجد منه في حالة الرضى والموافقة ما يملؤ ك سروراً وبهجة حسب ما يجد ذائق العسل من لذة الحلاوة ، ويهجم عليك في حالة السخط والاباء ما يشدد كراهتك ويكسبك كربا ويجعلك

---

(1) أسرار البلاغة ، 211 .
(2) المصدر السابق ،62 .
(3) المصدر السابق ، 61 .

في حال من يذوق المر الشديد المرارة ، وهذا أظهر من أن يخفى »(1) ، ولكنه يذهب الى أن التشبيه القائم على تقديم الصور الحسية بصور أشد تمكناً منها في تلك الصفات الحسية ، هو الأصل الحقيقي للصور التشبيهية ، واعتبر التشبيه القائم على تقديم المعاني المجردة في صور حسية فرعاً له مرتبا عليه(2) . وذلك لأن وجه الشبه في الأول قائم على صفة حسية ، بينما هو في الثاني قائم على مقتضى تلك الصفة بضرب من التأوّل ، ولأن « الاشتراك في نفس الصفة أسبق في التصور من الاشتراك في مقتضى الصفة ، كما أنّ الصفة نفسها مقدمة في الوهم على مقتضاها »(3) ، وعلى هذا فهو يرى أن الأول أقدر على التأثير في نفس المتلقى واحداث الاستجابة المناسبة عنده . ويرجع عبد القاهر السبب في ذلك الى الأساس النفسي الذي سبق أن أشرنا اليه ، من انّ العلم يأتي النفس أولا « من طريق الحواس والطباع ثم من جهة النظر والرويّة ، فهو اذن أمس بها رحما ، وأقوى لديها ذمما ، وأقدم لها صحبة ، وأكد عندها حرمة واذ نقلتها في الشيء بمثله عن المدرك بالعقل المحض ، وبالفكرة في القلب الى ما يدرك الحواس أو يعلم بالطبع وعلى حد الضرورة ، فأنت كمن يتوسل اليها للغريب بالحميم ، وللجديد الصحبة بالحبيب القديم »(4) . وهذا ما ذهب اليه أكثر البلاغيين والنقاد فيما رأينا(5) .

والذي ذهب اليه عبد القاهر الجرجاني ينسجم مع ما ذهب اليه النقاد النفسيون المعاصرون ، حينما أكدوا أن الشاعر انما يستخدم الصور الحسية بشتى أنواعها في التعبير عن التصورات والمعاني الذهنية ، لما لها من قابلية وقدرة في تنشيط الحواس والهابها(6) .

وهكذا ذهب البلاغيون الى أن أفضل أنواع التشخيص في الصور التشبيهية هو الذي يعتمد على التقديم البصري ، باعتبار أن البصر هو أفضل الحواس وأقدرها على الادراك والتمييز ونقل المعارف الى النفس . ويوضح لنا مسكويه ذلك فيقول : لو أخبر انسان عن حيوان لم يره كالفيل مثلا « لطلب أن يصور له ليقع بصره عليه ، ويحصل تحت حسه البصري ، ولا يقنع فيما طريقه حس البصر بحس السمع حتى يرده اليه لعينه »(7) ، ومن هنا نجد أبن رشيق القيرواني ينقل عن بعض النقاد قوله : « أبلغ الوصف ما قلب السمع بصرا »(8) .

---

(1) اسرار البلاغة ، 62-63 .
(2) المصدر السابق ، 89 .
(3) المصدر السابق ، الصفحة نفسها .
(4) أسرار البلاغة ، 109 .
(5) أبو حيان التوحيدى ، الهوامل والشوامل ، (القاهرة ، 1370 هـ) ، 240-241 والرازي ، 75 .
(6) التفسير النفسي للأدب ، 70 .
(7) أبو حيان التوحيدي ، 240-241 .
(8) ابن رشيق ، 2 /295 وقارنه بما جاء في الصفحة 294 من المصدر نفسه .

ومما تقدم كله يمكن القول : بأن العرب والبلاغيين التراثيين والنقاد القدامى قد أكدوا على أهمية التشخيص في الصورة التشبيهية من حيث نقل التجربة للمتلقى والتأثير فيه . ولكن هذا التشخيص لا يعني عندهم تجسيد الصورة الذهنية بالشخوص الحية واضفاء صفاتها عليها ، ويبعث الحياة فيها من هذا الطريق فحسب ، كما يفهم ذلك بعض النقاد وعلماء النفس المعاصرون . وانما يعني عندهم كافة أنواع التقديم الحسي المعتمد على الصور الذهنية القائمة على انطباعات ومرتكزات نفسية قوية سابقة . فهو عندهم يعني احضار الصُور التي تكون أشد تمكناً في الصفات التي يراد اثباتها ونقلها ، وأكثر قابلية وقدرة على نقل التجربة واحداث الانفعالات والاستجابات المناسبة ، وجعلها شاخصة ماثلة أمام المتَلقى سواء كانت تلك الصور حسية أم ذهنية مجردة . بيد أنهم خصوا التشخيص في الصور التشبيهية التي يكون وجه الشبه فيها منتزعاً بوساطة العقل وبضرب من التأول ، خصوه بالتمثيل أو التشبيه التمثيلي .

وعلى هذا فان التصوير غير المباشر القائم على التمثيل يكون عنصر التشخيص فيه أجلى وأظهر مما هو في بقية طرق التصوير غير المباشر الأخرى . وذلك لأنه قائم في الغالب على تمثيل المعاني المجردة وتشخيصها في صور حسية . من ذلك قول الشاعر(1) :

فأصبحت من ليلى الغداة كقابض   على الماء خانته فروج الأصابع

فالصورة التمثيلية في هذا البيت قد جسدت للمتلقى خيبة أمله في صورة حسية بصرية وهي القبض على الماء ، وخيّلت اليه كأنه يراها فهو في علم ظفره بشيء من ليلى كمن يقبض على الماء يريد امساكه فلا يظفر بشيء منه سوى البلل . وهذا التشخيص قد أعطى الصورة ومنحها حيوية وفعالية أكبر في التأثير . وهذا ما ذهب اليه عبد القاهر حينما أكد أن سرّ تأثير هذه الصورة الشعرية في المتلقى انما لأن الشاعر : « أراك رؤ ية لا تشك معها ولا ترتاب انه بلغ في خيبة ظنه وبوار سعيه الى أقصى المبالغ وانتهى فيه الى أبعد الغايات حتى لم يحظ بما قلّ ولا ما كثر »(2) ، ولكى يجلى عبد القاهر أثر التشخيص والتجسيد الحسي الذي تفيده الصورة التمثيلية الشعرية السابقة في النفس ، يقول معقباً عليها : « انه لو كان الرجل مثلاً على طرف نهر في وقت مخاطبة صاحبه واخباره له بأنه لا يحصل من سعيه على شيء ، فأدخل يده في الماء وقال : انظر ، هل حصل في كفي من الماء شيء ؟ فكذلك أنت في أمرك ، كان لذلك ضرب من التأثير زائد على القول والنطق بدون ذلك الفعل . . . وذلك الذي تفعله المشاهدة من التحريك للنفس والذي بها من تمكن

---

(1) انظر البيت في أسرار البلاغة ، 110 .
(2) أسرار البلاغة ، 112 .

المعنى في القلب اذا كان مستفاده من العيان ، ومتصرفه حيث تتصرف العينان »[1] ومن هنا ، فان التشخيص في الصورة التمثيلية ، كشأنه في باقي عناصر الصورة الفنية الأخرى ، يعمل على توكيد المعنى في نفس المتلقى ، ويعطي النص قدرة وفعالية اكبر في اثارة الانفعالات المناسبة عنده . وهذا ما أشار اليه عبد القاهر أيضاً ، بقوله : « ان التمثيل اذا جاء في أعقاب المعاني أو أبرزت هي باختصار في معرضه ، ونقلت عن صورها الأصلية الى صورته ، كساها أبهة ، وكسبها منقبة ، ورفع من اقدارها ، وشب من نارها ، وضاعف قواها في تحريك النفوس لها ، ودعا القلوب اليها ، واستثار من أقاصي الأفئدة صبابة وكلفا ، وقسر الطباع على أن تعطيها محبة وشغفا ، فان كان مدحاً كان أبهى وأفخم »[2] .

ومثلما التفت البلاغيون الى ضرورة تضمن التعبير غير المباشر القائم على التشبيه أو التمثيل ، عنصر التشخيص ، فقد التفتوا الى ضرورة ذلك فيما كان قائماً منه على الاستعارة ، وأكدوا كذلك أهمية التشخيص في مساعدة الصور الاستعارية على أداء دورها في التأثير والتأثر .

فالرماني حينما يتعرض الى استعارة الظلمات والنور ، للضلال والهدى في قوله تعالى : « لتخرج الناس من الظلمات الى النور » يرى أنّ هذا الأسلوب الاستعاري أبلغ من الحقيقة وذلك : « لما فيه من البيان بالاخراج الى ما يدرك بالابصار »[3] ، وكذا حينما يتعرض الى استعارة « الهباء المنثور » لمصير عمل المجاهدين لا يرضى الله في قوله تعالى « فجعلناه هباء منثور » ، يرى أنّ هذا التعبير أبلغ لأنه : « بيان قد أخرج ما لا تقع عليه حاسة السمع الى ما تقع عليه حاسة »[4] . ولم يخرج أبو هلال العسكري على ما ذكره الرماني في هذا الصدد رأياً وشواهد[5] . كما اعتبر الرازي استعارة المحسوس للمعقول أفضل أنواع الصور الاستعارية[6] ، وكذا يحيى بن حمزة العلوي[7] .

أما التعبير غير المباشر الذي يتخذ الكناية طريقاً للتصوير ؛ فان ظاهرة التشخيص تبدو واضحة جلية فيما كان قائماً منه على الكناية التي طريقها التمثيل ، نحو قوله (ص)

---

(1) المصدر السابق 113 .
(2) المصدر السابق 101-102 .
(3) الرماني 85 .
(4) المصدر السابق 86 .
(5) أبو هلال العسكري 274-282 .
(6) الرازي 96-99 .
(7) يحيى بن حمزة العلوي 1/243-246 .

« إياكم وخضراء الدمن » ، يريد المرأة الحسناء في منبت السوء[1] ففي هذه الصورة الكنائية ، قد شخص الرسول الكريم (ص) ، وجسد المرأة الحسناء في منبت السوء في النبتة الخضراء التي يعجب شكلها ورواؤ ها ، في حين قد استمدت غذاءها من الدمن والقمامة والأقذار ، فظاهرها جميل وباطنها قبيح . وقد يعجب بها الناظر لأول وهلة ، ولكنه بمجرد أن يلتفت الى الأصل الذي عليه نبتت ، تنفر منها نفسه ، وينقلب اعجابه بها الى ازدراء واحتقار . وهذا التشخيص والتجسيد الحسي البصري للمرأة الحسناء في منبت السوء ، قد أعطى النص قدرة ومنحه فاعلية أعظم في التأثير على المتلقى واثارة الانفعال المناسب عنده . فالمتلقى حينما توضع أمامه هذه الصورة سيجد فيها أصدق تعبير عن هذه الحقيقة ، ويكون أكثر استجابة للموقف الانفعالى الذي أرادت الصورة له أن يتخذه بما تثيره فيه من انفعالات مناسبة . وكذلك الحال في قول زياد الأعجم[2] .

ان السماحة والمروءة والندى ... في قبة ضربت على ابن الحشرج

فالشاعر أراد أن يجمع تلك الخلال الحميدة لابن الحشرج ويخصها به ويقصرها عليه ، فجعل كونها في القبة المضروبة عليه - كما يقول البلاغيون - كناية عن كونها فيه[3] . وهو بهذه الصورة الكنائية استطاع أن يخيل للمتلقى انه ينظر الى السماحة والمروءة والندى وكأنها من المرئيات البصرية ، وقد تجمعت وشكلت قبة جلس في وسطها الممدوح وقد ضربت بأطنابها عليه . هذا التجسيد الحسي البصري التخييلي يشد المتلقى للتجربة الشعورية ، ويستلّ اعجابه بها وقناعته بمضمونها بصورة لا شعورية ، ويؤ كد ذلك المعنى المراد نقله اليه وتقريره في نفسه .

***

ولما كان التشخيص عملية نفسية صرف ، فانه يرتبط بالدلالة الايحائية لعناصر التصوير غير المباشر . فمثلما يعمد الشاعر الى التقديم الحسي وتشخيص المعاني المجردة أو تجسيدها من أجل ايهام المتلقى بمشاهدتها والاحساس بها حتى تكون الصورة أكثر قدرة على نقل المعنى اليه وتوكيده عنده ، فان المتلقى نفسه أيضاً يتخيل عناصر الصورة شخوصاً حسية ، حسب ما لتلك العناصر من دلالات ايحائية في مخيلته . وقد أشرنا الى هذا عند حديثنا عن (التخييل) في التعبير غير المباشر قبل قليل .

***

(1) ورد الحديث الشريف في شواهد أسامة بن منقذ في نقد الشعر 103 .

(2) انظر البيت عند الرازي 102 ، وابن الزملكان 37 ، والخطيب القزويني 342 .

(3) الرازي 103 وابن الزملكان 38 والخطيب القزويني 342-343 .

وهكذا وجدنا أنّ أهـم ما يجـب أن يتضمنـه التعبـير غـير المبـاشر هو « الابتـكار والتشخيص » حتى يتمكن من أداء دوره كاملا .

وقد آن الأوان لأن نتعرض الى معالجة طرق التعبير غير المباشر ، وبيان خصائصها الفنية والنفسية وهى « التشبيه والتمثيل والمجاز والاستعارة والكناية » .



التشبيه

مفهوم التشبيه عند البلاغيين والنقاد القدامى

ان التشبيه من أبرز طرق التعبير غير المباشر الذي هو من خصائص الأسلوب الشعري . فالشعر في رأى البلاغيين والنقاد والأدباء : « ضرب من النسج وجنى من التصوير » (1) وهو الا أقله - كما يقول ابن رشيق - « راجع الى باب الوصف ، ولا سبيل الى حصره واستقصائه ، وهو مناسب للتشبيه ، تشتمل عليه » (2) ، وظل ينظر اليه باعتباره من أشرف أنواع البلاغة وأعلاها (3) ويدل على فطنة الشاعر ويقظته العقلية (4) . وانه أصعب أنواع الشعر وأبعدها متعاطى (5) . وقلما أكثر منه أحد الا عثر (6) . وهذا ما دفع ذا الرمة لأن يقول : « اذا قلت كأنّ فلم أُجد وأُحسن فقطع الله لساني » (7) .

وقد رأى البلاغيون والنقاد القدامى في التشبيه عملية مقارنة بين طرفين - مشبه ومشبه به - لعلاقة تجمع بينهما (8) . ولما كان كذلك فلا بد له حينئذ من أداة تربط بين طرفيه وان حذفت احياناً للمبالغة في اقتراب طرفي التشبيه من بعضهما ، ومحاولة ايهام المتلقى ان المشبه هو المشبه به ، الا أن هذا الحذف يقع في اللفظ دون المعنى ، فهي محذوفة لفظاً مقدرة معنى (9) وهذا يعني أن طرفي التشبيه يبقيان متميزين عن بعضهما ، وان أحدهما غير الآخر ، ومنهنا ظل البلاغيون والنقاد القدامى ، ينظرون الى التشبيه على أنه نوع من النيابة وقيام أحد طرفيه مقام الآخر (10) . وعلى هذا الأساس فانّ الصورة التشبيهية قائمة - عندهم - على اشتراك طرفيها في بعض الصفات ، وكلما كانت هذه الصفات المشتركة أكثر

---

(1) الحيوان 3/131 .

(2) ابن رشيق 2/294 وقارنه بما جاء في المصدر نفسه 1/102 والكامل 2/69، 90، 100 .

(3) السيوطي الاتقان في علوم القرآن (القاهرة 1387 هـ) 3/128 .

(4) ابن سلام 46 والمرزباني 273، 278 .

(5) ابن رشيق 2/236 .

(6) ابن الأثير 2/123 .

(7) ذو الرمة 1/5 والحيوان 7/164 .

(8) الحيوان 4/373 والرماني 81 وأبو هلال العسكري 245 ، وابن رشيق 1/186 ، ونقد الشعر 122 ، والسكاكي 157 .

(9) أبو هلال العسكري 245 .

(10) الحيوان 4/373 والرماني ، 80 ، وأبو هلال العسكري 245 ، وأسرار البلاغة 78 ، وابن الأثير 1/83، 153 ، والاتقان 3/128 .

كانت الصورة أفضل ، وذلك لانها تدنى بطرفيها الى الاتحاد والتفاعل [1] .

وعند حديثنا عن الصورة الشعرية ذكرنا أن المحاكاة في الشعر العربي اما أن يقصد بها محاكاة الذات من أجل التعجيب ، أو محاكاة أحوالها وأفعالها ، من أجل دفع المتلقى للاقتداء بها . وقد ذهب القاضي الجرجاني الى « أن التشبيه قد يقع تارة بالصورة والصفة ، وأخرى بالحال والطريقة » [2] ولم يبعد قدامة بن جعفر عنه حينما ميّز بين ما يكون تشبيهاً للأشياء في ظواهرها وألوانها وأقدارها كتشبيه نقاء أبشار نساء الجنة بالبيض المكنون [3] في قوله تعالى « كأنهن بيض مكنون » [4] أو تشبيهاً لها من جهة المعاني ، كتشبيه « أعمال الكافرين في تلاشيها مع ظنهم أنها حاصلة لهم بالسراب الذي اذا دخله الظمآن الذي قد وعد نفسه به لم يجده شيئاً » [5] في قوله تعالى : « والذين كفروا أعمالهم كسراب بقيعة يحسبه الظمآن ماء » [6] .

***

ويمكن للباحث أن يتلمس بعض الجوانب النفسية للصورة التشبيهية من حيث علاقتها بالمتلقى ومدى تأثيرها فيه ، وتفاعله معها ، ومن خلال مفهوم البلاغيين لها ، ومعالجتهم اياها . ومن أبرز تلك الأبعاد النفسية التي تفيدها الصورة التشبيهية :

1 ـ الغيرية :

لقد لاحظنا من خلال مفهوم التشبيه عند البلاغيين ، أنه يأخذ عندهم صيغة المقارنة والنيابة . فالمبدع في الصورة التشبيهية يقرن أحد طرفيها الى الآخر ، ويقيسه به ، ويجمع بينهما لاشتراكهما في وجه معين أو وجوه معينة . ويتم الربط والجمع بأداة ، هذه الأداة تبقى الحد الفاصل بين الطرفين يمنع من اتحادهما ، أو تخييل أنّ أحدهما هو الآخر .

وان البلاغيين حينما قرروا ان وجوه الشبه المشتركة بين طرفي التشبيه ، كلما ازدادت كان التشبيه أكثر اصابة وأرفع قدراً ، وأبعد مجالا في رحاب التخييل [7] فانهم أكدوا كذلك على ألا يكون التشابه والاشتراك بينهما تاماً ومن جميع الجهات . لأن الشيء لو طابق الشيء

---

(1) نقد الشعر 122 ، والخطيب القزويني ، 283 ، ويحيى بن حمزة العلوي 1/263 والاتقان 3/128 .

(2) القاضي الجرجاني 471 وقارنه بما جاء عند ابن رشيق 1/265 وبما نقله ابن ناقيا البغدادي عن ابن أبي عون في الجمان في تشبيهات القرآن (دار بورسعيد 1974) 33 .

(3) نقد النثر 49 .

(4) سورة الصافات الآية 49 .

(5) نقد النثر 50 .

(6) سورة النور الآية 39 .

(7) نقد الشعر 122 الآمدي (الحسن بن بشر) ، 340 وابن رشيق 1/259 وابن سنان الخفاجي 273 .

من جميع الجهات ـ كما يقول ابن رشيق ، وناسبه « مناسبة كلية لكان اياه »(1) . وهذا ما ينافي الغرض من الصورة التشبيهية ، اذ من جملة أغراضها ومن أهمها أن تفيدنا فائدة لا نجدها في التعبير المباشر ، وتؤدي الى ايضاح المعنى المراد تشبيهه ، والمبالغة المحمودة في تحقق وجوده(2) . وهذا لا يتحقق فيما لو تطابق طرفا التشبيه تطابقاً تاماً ، لأنه يكون حينئذ من قبيل تشبيه الشيء بنفسه(3) ونظير قول الشاعر :

كأننا والماء من حولنا قوم جلوس حولهم ماء

ولكن يبقى أفضل أنواع التشبيه ما وقع بين طرفين ، اشتراكهما في الصفات أكثر من انفرادهما(4) ، بحيث يدنى بهما الى حال الاتحاد(5) ، زيادة في تخييل تحقق الوصف المشترك والمبالغة فيه ، ولكن على أن لا يصل الى درجة توحيدهما وتطابقهما . فالتشبيه يقرر في النفس انّ هذا كأنه ذاك ، وانّ الوصف المشترك قد تحقق فيه حتى كاد أن يكون ذاك ، ولكن يبقى هذا غير ذاك ، وذلك لأنه كما يقول عبد القاهر : « نتيجة لاشياء ألفت وقرن بعضها الى بعض »(6) ، ونزل بعضها منزلة بعض(7) ، ولأنه ليس الا : « ان تثبت لهذا معنى من معاني ذاك ، أو حكماً من أحكامه »(8) ، وبناء عليه فقد اعتبروا المشبه به أصلا ، والمشبه فرعاً عليه ، وذلك لأنهم ذهبوا الى ضرورة كون تحقق الوصف المشترك في المشبه به أظهر وأقوى من تحققه في المشبه(9) ، والشاعر حينما يعمد الى الصورة التشبيهية ، انما يريد أن يوهم المتلقى بان الوصف المشترك متحقق في المشبه مثل قوة تحققه في المشبه به ، لغرض تقرير المعنى في نفس المتلقى وتخييل المبالغة فيه .

وهذه الغيرية في التشبيه أمر تقتضيه طبيعة التشبيه ، وحقيقة بعده النفسّي ، وحدود التخييل الذي يقومه . ولذا احتاج الى أداة تشبيه ظاهرة أو مقدرة . وهذه الأداة المرتكز النفسي الأساسي الذي يوحي للمتلقى أن المشبه غير المشبه به ، مهما بلغت جهات الاشتراك بينهما وتعددت .

---

(1) ابن رشيق 256/1 .
(2) السكاكي 164 .
(3) المصدر السابق الصفحة نفسها .
(4) نقد الشعر 122 وابن رشيق 159/1 والمرزوقي 9/1 .
(5) ابن رشيق 259/1 .
(6) اسرار البلاغة 91 .
(7) المصدر السابق 78-90 .
(8) المصدر السابق 78 .
(9) اسرار البلاغة 202-203،204-205 ، والسكاكي 164 .

وهذا الفهم لطبيعة التشبيه ، نجد جذوره عند الجاحظ ، حينما يلتفت الى أن التشبيه لا يلغى الحدود الفاصلة بين الأشياء ، وانما يبقى على تمايزها واستقلالها ، فيقول : « وقد يشبه الشعراء والبلغاء الانسان بالقمر والشمس والغيث والبحر ، وبالأسد والسيف وبالحية والنجم ، ولا يخرجونه بهذه المعاني الى حدّ الانسان »[1] ، كما نجدها عند المبرّد حينما يقرر : « ان للتشبيه حدا ، فالأشياء تتشابه من وجوه وتتباين من وجوه »[2] . واذا كان المبرد لم يكشف بوضوح عن حقيقة الغيرية في الصورة التشبيهية ، فان أبا هلال العسكري كشف عنها بصراحة حينما قال : « ويصح تشبيه الشيء بالشيء جملة[3] وان شابهه من وجه واحد . . ولو أشبه الشيء الشيء من جميع جهاته لكان هو هو . وهذا لا يصح من أجل الغيرية »[4] وقريب من هذا ما نجده عند قدامة بن جعفر حيث يقول: « ان من الأمور المعلومة ان الشيء لا يشبه الشيء بنفسه ولا بغيره من كل الجهات ، اذ كان الشيئان اذا تشابها من جميع الوجوه ولم يقع بينهما تغاير البتة ، اتحدا فصار الاثنان واحداً »[5] ، وبهذا الفهم ذهب الآمدي الى أن الشيء اذا شبه فانه لا يعني أنّ التشبيه قد وقع « فيه من جميع الجهات حتى لا يغادر منها شيئاً »[6] ، وانما يشبه « ببعض ما فيه لا بكله »[7] .

وافادة التشبيه للغيرية تبقى حتى مع حذف الأداة . وذلك لأن حذفها لا يتعدى اللفظ فقط ، أما من حيث المعنى فهي تبقى مقدرة مضمرة[8] . وهي انما يصار الى حذفها من أجل الايهام والمبالغة ، الا أنّ هذا الايهام لا يصل الى حد يستطيع فيها أن يلغي الحدود الفاصلة بين الأشياء المشبهة ، ويقضي على تمايزها واستقلالها ، ما دامت الأداة في حكم الموجودة وان كانت مضمرة ، ويوضح عبد القاهر الجرجاني ذلك فيقول : اننا حينما نشبه زيداً بالأسد ونأتي بالتشبيه دون الأداة ، ونقول : زيد أسد ، فاننا وان كنا نحاول أن نوهم المتلقى بأن في زيد شجاعة الأسد نفسها ، أو قريباً منها للمبالغة ، غير أنّ المتلقى يبقى يحس بوضوح انّ زيداً غير الأسد ، وذلك لأن مجرد ذكر ـ زيد ـ في قولنا : زيد أسد ، يمنع من أن يصير الأسد مطلقاً على زيد « ومتناولا له على حد تناوله ما وضع له »[9] .

---

(1) الحيوان 1/211 .
(2) الكامل 2/47 .
(3) يعني بقوله تشبيه الشيء بالشيء جملة ، تشبيهه به على نحو الاجمال دون لحاظ تفصيل دقيق فيه .
(4) أبو هلال العسكري 245 .
(5) نقد الشعر 122 .
(6) الآمدي (الحسن بن بشر) 366 .
(7) المصدر السابق والصفحة نفسها .
(8) أبو هلال العسكري 255 .
(9) اسرار البلاغة 301 .

وخلاصة القول : انّ الصورة التشبيهية ، مهما تعددت الصفات المشتركة التي تجمع بين طرفيها ، وتصحّح صياغتها ، فانّ المتلقى يبقى يشعر بتميز الطرفين عن بعضهما وانّ أحدهما ليس الآخر ، وان نجاح الصورة يبقى متوقفاً على مدى قدرتها في تخييل انّ المشبه في قوة المشبه به من حيث تحقق تلك الصفات فيه .

وهذه القدرة على التخييل تكشف عن بعد نفسي آخر للصورة التشبيهية ، أكده البلاغيون أيضاً ، ويتمثل في التفاعل بين طرفي الصورة التشبيهية من جهة ، وفي ملاءمتها للجو النفسي العام وحال الخطاب من جهة أخرى .

2 ـ التلاؤم والتفاعل :

والتفاعل بين طرفي الصورة التشبيهية وملائمتها لحال الخطاب من أهم عناصرها الفنية ، وأغراضها النفسية . وقد أشرنا الى أنّ الغيرية في الصورة التشبيهية لا تعنى عدم التفاعل بين طرفيها بالضرورة . واذا كان بعض نقادنا المعاصرين مصيباً حينما قرر ما قرره النقاد وعلماء النفس المعاصرون ، من ضرورة التفاعل بين العناصر المكونة للصورة ، فاننا نراه قد تعسّف حينما جرّد البلاغيين من هذه النظرة القيمة [1] .

فقد أكد البلاغيون والنقاد القدامى على ذلك ، وأعطوه ما يستحقه من أهمية في قيمة النص ، وقدرته على التأثير والتأثر .

واذا استحسنوا بعض الصور الشعرية لتوافق طرفيها وتلاؤمهما من حيث الصفات الحسية الخارجية الموجودة في كل منهما ، من دون لحاظ مدى تفاعل هذين الطرفين مع بعضهما ، كالذي نجده في استحسانهم للصورة التشبيهية التي تجمع تشبيه شيئين بشيئين ، أو ما يجمع أكثر من ذلك ، كما في بيت امرىء القيس [2] :

كأن قلوب الطير رطباً ويابسا لدى وكرها العناب والحشف البالي

وفي كل صورة قصد بها محاكاة الذات لغرض اثارة التعجيب بها في نفس المتلقى ، فان استحسانهم لمثل هذه الصور لا يكشف عن عدم اهتمامهم بتفاعل عناصر الصورة التشبيهية وملاءمتها للجو النفسي المعين . اذ المحاكاة عند العرب ـ كما أشرنا ـ كانت يقصد بها محاكاة الذات تارة ، وافعالها وأحوالها تارة أخرى [3] .

وان النظرة النافذة تكشف عن تأكيد البلاغيين على ضرورة التفاعل والتلاؤم بين

---

(1) جابر عصفور 231-237 .

(2) انظر البيت عند ابن طباطبا العلوي 18 ولويس شيخو 60 .

(3) انظر الصفحة 237 من البحث .

عناصر الصورة التشبيهية من جهة ، وبينها وبين الجو النفسي المعين من جهة أخرى . كما تكشف عن التفاتتهم الى الأبعاد النفسية لهذا التفاعل والتلاؤم ومدى تأثيره في نفس المتلقى . فابن طباطبا العلوي يؤكد ضرورة كون الصورة التشبيهية صادقة في التعبير والكشف عما يختلج في النفس من مشاعر وأحاسيس (1) . وهذا ينسجم مع فهمهم ونظرتهم للفن القولي بعامة ، حينما أكدوا على ضرورة توفر عنصر الصدق الفني فيه ، اذا أريد له أن يؤدي دوره في التأثير على المتلقى ـ كما مر بنا (2) . ولكي يكون التشبيه صادقاً في التعبير عن المشاعر الوجدانية ، متفاعلا معها ، وجب أن يتفاعل طرفاه ، بأن يكون المعنى المراد التشبيه به ـ حسياً كان أم مجرداً ـ صادقاً في التعبير عن المعنى المراد تشبيهه ، ومرآة تعكس بصدق أبعاده النفسية ومشاعره الوجدانية وآفاقه النفسية ، حتى يتمكن من التأثير في نفس المتلقى ، وتحريك انفعالاته المناسبة ، ليعيش التجربة نفسها التي عاشها المبدع أو جواً نفسياً قريباً منها . وقد توخّى الشعراء العرب ذلك في صورهم التشبيهية فكانوا لا يشبهون الشيء الا تشبيهاً صادقاً على ما يذهبون اليه في المعاني التي يريدونها (3) .

والتفاعل بين طرفي الصورة لا يتوقف على مدى تحقق الصفات المشتركة بينهما على نحو الحقيقة والواقع ، بل ان المبدع بما أوتى من يقظة عقلية وحس مرهف ، بامكانه أن يكتشف وجهاً من وجوه الشبه يصلح للربط بين طرفي الصورة التشبيهية وتفاعلهما على النحو الذي يكون ملائماً لانفعاله ، وصادقاً في التعبير عن تجربته ، وهذا هو الخلق والابداع الذي قرره النقاد المعاصرون (4)، ونجد امثال هذه الصور التشبيهية في الشعر العربي كثيراً ، كالتي نجدها في قول الشاعر (5) :

رب ليل أمدّ من نفس العاشق طولا قطعته بانتحاب

فنفس العاشق ـ كما يقول القاضي الجرجاني : بالغاً ما بلغ لا يمتد امتداداً أقصر أجزاء الليل ،وانما مراد الشاعر ان الليل زائد في الطول على مقادير الليالي كزيادة نفس العاشق على الأنفاس (6) وهذا الوجه من الشبه بين طرفي الصورة مما لا يلتفت اليه عادة ، وانما استطاع الشاعر اكتشافه والالتفات اليه بما أوتى من يقظة عقلية . وقد التفت القاضي الجرجاني الى انّ هذا اللون من الصور التشبيهية لا يتوقف تفاعل أطرافها على مدى تحقق

---

(1) ابن طباطبا العلوي16-17 .
(2) بالاضافة لما مر بنا انظر ما جاء عند الباقلاني ، نكت الانتصار لنقل القرآن (الاسكندرية 1971) 43-44 .
(3) ابن طباطبا العلوي10-11 .
(4) جابر عصفور90 .
(5) انظر البيت عند القاضي الجرجاني471 .
(6) القاضي الجرجاني472 .

الصفات المشتركة بينها بحسب وجودها الحسي ، وانما بلحاظ أحوالها وطرقها . فهو في تعليقه على بيت المتنبي الذي يقول فيه[1] :

بليت بلى الأطلال ان لم أقف بها وقوف شحيح ضاع في الترب خاتمه

يقول : « انّ التشبيه والتمثيل قد يقع تارة بالصورة والصفة ، وأخرى بالحال والطريقة ، فاذا قال الشاعر وهو يريد اطالة وقوفه : اني أقف وقوف شحيح ضاع خاتمه ، لم يرد التسوية بين الوقوفين في القدر والزمان والصورة ، وانما يريد لأقفن وقوفاً زائداً على القدر المعتاد ، خارجاً عن حد الاعتدال ، كما أنّ وقوف الشحيح يزيد على ما يعرف في أمثاله ، وعلى ما جرت به العادة في أضرابه »[2] كما نجد أمثال هذه الصور التشبيهية في كل تشبيه مبنى على ضرب من التأويل ، ووجه الشبه فيه منتزع من قبل العقل . يقول عبد القاهر الجرجاني : « فالمشابهات المتأولة التي ينتزعها العقل من الشيء للشيء ، لا تكون في حد المشابهات الأصلية الظاهرة ، بل الشبه العقلي كأنّ الشيء به يكون مشبهاً بالمشبه »[3] . واذا أجاز البلاغيون للمبدع أن يكتشف بما أوتى من يقظة عقلية وجهاً للشبه يصح معه ربط طرفي الصورة التشبيهية مع بعضهما ، فانهم أوجبوا عليه أن يراعي في ذلك ضرورة تلاؤم عناصر تشبيهه مع بعضها ، ويجد للتأليف السوى فيما بينها سبيلا ، وان يلتقط ولو من بعيد صفات وخصائص مشتركة تجمع بين عناصر التشبيه وتؤلف فيما بينها . أما أن يستكره الوصف ويحاول أن يصوره من حيث لا يتصور فلا . لأنه حينئذ ـ كما يقول عبد القاهر : « بمنزلة الصانع الأخرق يضعُ في تأليفه وصوغه الشكل بين شكلين لا يلائمانه ولا يقبلانه حتى تخرج الصورة مضطربة وتجيء فيها نتوّ ، ويكون للعين عنها نبوّ »[4] ولأن النفس لا تستطيع أن تتمثل « ما لا تتمثله الأوهام والظنون »[5] وهكذا نجد البلاغيين التراثيين لا سيما عبد القاهر الجرجاني ، يؤكدون على تفاعل عناصر الصورة التشبيهية واطرافها ، وعلى صدقها في التعبير عن التجربة ، وعلى الخلق والابداع القائم على هذا التفاعل الذي لا يتيسر لعامة الناس ولا يستطيع التعبير المباشر أن يوصله . ولكي يكون هذا التفاعل تاماً بين عناصر الصورة التشبيهية ، وجب أن نجد في كل منها من التعبير عن التجربة ما نجده في الآخر ، بحيث يمكن أن يقوم أحدهما

---

(1) انظر البيت عند ناصيف اليازجي ، العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب (بيوت 1384 هـ) 6/2 والقاضي الجرجاني 471 .
(2) القاضي الجرجاني 471 .
(3) اسرار البلاغة 90 .
(4) اسرار البلاغة 139 .
(5) المصدر السابق والصفحة نفسها .

مقام الآخر ، وبحيث لو عكس التشبيه لم ينتقض المعنى المراد ايصاله ، والتجربة المراد نقلها . يقول ابن طباطبا العلوي : « فأحسن التشبيهات ما اذا عكس لم ينتقض » [1] ، وانما يتأكد في الصورة التشبيهية ضرورة التفاعل بين طرفيها ، الكاشف عن صدقها الفني الشعوري ، وذلك من أجل زيادة قدرتها على التأثير في نفس المتلقى ، لأن الكلام اذا خرج من القلب وقع في القلب ، ولأن النفس تكون أكثر تقبلاً للمعنى الشعوري المعروض من خلال تلك الصورة ، وتكون الصورة أقدر على احداث التخييل المناسب في المتلقى ، ويحسن موقعها عنده « لا سيما اذا أيّدت بما يجلب القلوب من الصدق عن ذات النفس » [2] .

ومثلما أكد البلاغيون على التفاعل بين الصورة التشبيهية والتجربة الشعورية أكدوا على وجوب تفاعلها وملاءمتها للاجواء النفسية الخارجية وحال الخطاب . ومن هنا جاء ذمّهم للصور التشبيهية التي لا تتضمن هذا العنصر الفني . من ذلك ما ورد في بيت بعض الشعراء يصف روضاً [3] :

كأنّ شقائق النعمان فيه ثياب قد روين من الدماء

يقول ابن رشيق : « فهذا وان كان تشبيهاً مصيباً فانّ فيه بشاعة ذكر الدماء ، ولو قال من العصفر مثلا أو ما شاكله لكان أوقع في النفس وأقرب الى الأنس » [4] وذلك لأنّ الدماء وان كانت حمراء تشبه لون شقائق النعمان ، غير أنها لا تلائم الجو النفسي البهيج الذي يعيشه الانسان وهو يتأمل روضة غناء ، لأنها بما للمرء من خبرة سابقة عنها ، تنتقل بخياله الى ساحات الموت التي تسفك فيها الدماء وتذكره بكل تجاربها المريرة ، فهي اذن غير ملائمة لهذه التجربة الشعورية ، وهذا ما يستتبع بالتالي عدم اثارة الانفعال المناسب . ومن ذلك أيضاً رفضهم وصف أبي عون الكاتب للخمرة حيث يقول [5] :

تلاعبها كفّ المزاج محبّة لها وليجري ذات بينهما الأنس
فتزيد من تيه عليها كأنها غريرة خدر قد تخبطها المس

وذلك لأن مجلس الشراب يقتضي عند أصحابه ، أن يشيع جواً نفسياً معيناً ، تكون الخمرة فيه باعثة النشوة والطرب ،لذا فهم يريدونها عروساً مجلوة ، تجلب المتعة ، وعلى

(1) ابن طباطبا العلوي 11 .
(2) المصدر السابق 16 .
(3) انظر البيت عند ابن رشيق 1/300 .
(4) المصدر السابق 1/300 .
(5) المصدر السابق 1/270 .

الشاعر أن يصفها بما يشوّق الشرب اليها ، ويحببها اليهم ، ويبعث فيهم الخيال المناسب . أما أن يشبهها الشاعر بزيد المصروع الذي تخبطه الشيطان من المس ، فانه مما لا يتلاءم مع الجوّ النفسيّ العام للتجربة الشعورية ، ويتنافر معها . فلو أنّ في هذا كل بديع ـ كما يقول ابن رشيق : « لكان مقيتا بشعاً ، ومن ذا يطيب له أن يشرب شيئاً يشبه بزيد المصروع وقد تخبطه الشيطان من المس »[1] . وعليه فقد ذهب البلاغيون الى أنّ أفضل الصور التشبيهية ، وأقدرها على التأثير في المتلقى من حيث اثارة الانفعال المناسب فيه ، هي تلك الصور التي تكون لائقة بما استخدمت له[2] .

***

المبالغة في التشبيه :

وانما يصار في التشبيه الى توكيد المعنى في نفس المتلقى عن طريق المبالغة في تحقق الوصف . ففي كلّ تشبيه فرع هو المشبّه وهو المعنى المراد نقله واظهاره واحداث الاستجابة المناسبة تجاهه ، وهو الصورة الأصلية ، وأصل هو المشبه به أي الصورة المشابهة التي يعرض المعنى من خلالها . ولكي تكون الصورة المشابهة الجديدة أكثر توكيداً للمعنى في النفس وأقدر على احداث الاستجابة ، لا بد أن تكون عناصرها أقوى تمكناً في الوصف ، وأظهر في الوجه المشترك ، كما أشرنا الى ذلك فيما سبق[3] . فمن أراد تشبيه شيء بغيره ـ كما يقول صاحب الطراز ـ فلا بد : « من أن يكون المشبه به أعلى حالا من المشبه لتحصل المبالغة هناك »[4] ، وذلك ـ كما يقول عبد القاهر : لأنّ المشكوك فيه انما يثبت ويتقرر في النفس بالقياس على المعروف[5] .

ومن هنا نجدهم أحياناً ولغرض ايهام المتلقى بأن الصورة الأصلية ـ المشبه ـ أقوى تمكناً في الوصف من الصورة الربطية المشابهة ـ المشبه به ـ وزائدة عليها في استحقاقها لها وايجابها ، فانهم يعمدون الى عكس التشبيه ، فيجعلون الفرع أصلا ، والصورة الربطية المشابهة ، كأنها الصورة الأصلية التي يراد ابرازها في التشبيه ، وما ذلك الا لأجل الاغراق في المبالغة بتحقق الوصف في الذات والمعنى المراد ايصاله ، ليكون التشبيه أقدر على اثارة الانفعال المناسب واحداث التخييل المطلوب الذي يدفع لاتخاذ الموقف المعين من ذلك قول محمد بن وهيب[6] :

---

(1) ابن رشيق 1/270 .

(2) الآمدي (الحسن بن بشر) 33-45 .

(3) انظر الصفحة 240 من البحث .

(4) يحيى بن حمزة العلوي ، 1/266 ، وقارن بما جاء عند ابن رشيق 1/259 .

(5) اسرار البلاغة 202 .

(6) انظر البيت عند أبي هلال العسكري 46-364 وابن سنان الخفاجي 253 .

وبـدا الصبـاح كأنّ غرته وجـه الخليفـة حـين يمتدح

يقول عبد القاهر معلقاً على قلب طرفى التشبيه فيه : « فهذا على أنه جعل وجه الخليفة كأنه أعرف وأشهر وأتم وأكمل في النور والضياء من الصباح فاستقام له بحكم هذه النية أن يجعل الصباح فرعاً ووجه الخليفة أصلا »[1] .

ومن أجل المبالغة أيضاً ، يعمدون أحياناً الى تناسي التشبيه ، عن طريق ابراز المعنى وصياغة الصورة التشبيهية ، بشكل يوهم المتلقى أنّ لا تشبيه في البين . ومن الشواهد التي استشهد بها عبد القاهر الجرجاني على ذلك قول العباس بن الأحنف[2] :

هى الشـمس مسكنهـا في السماء فعـز الفـؤاد عزاء جميلا
فلن تستـطيع اليهـا الصعود ولن تستـطيع اليك النزولا

يقول عبد القاهر : « فانّ صورة هذا الكلام ونصبته والقالب الذي فيه أفرغ يقتضي انّ التشبيه لم يجر في خلده ، وانه معه كما يقال ـ لست منه وليس مني ـ وان الأمر في ذلك قد بلغ مبلغاً لا حاجة معه الى اقامة دليل وتصحيح دعوى ، بل هو في الصحة والصدق بحيث تصحح به دعوى ثانية . . أفلا تراه قد جعل كونها الشمس حجة له على نفسه يصرفها بها عن أن ترجو الوصول اليها ويلجئها الى العزاء ، وردها في ذلك الى ما لا تشك فيه وهو مستقر ثابت »[3] .

***

(1) اسرار البلاغة 205 .
(2) انظر البيت في ديوانه 126 واسرار البلاغة 284 .
(3) اسرار البلاغة 184 .

التمثيل

وهو ضرب خاص من ضروب الأساليب البلاغية في التعبير غير المباشر ، وهو وان كان قائماً على التشبيه ، غير أنه أخص منه ، فكل تمثيل تشبيه ولا عكس . كما أنه أحياناً قد يأتي على نحو المجاز كما في التمثيل بالاستعارة . وهو قائم على بعد نفسي جوهري يميّـزه عن باقي انواع الصور التشبيهية أو الاستعارية ، وقد أحسن القدامى من البلاغيين حينما بحثوه باعتباره ظاهرة بلاغية مستقلة [1] .

وقد اختلف البلاغيون القدامى في فهمه وفي تسميته ، فقدامة بن جعفر يفهمه على أنه « أن يريد الشاعر اشارة الى معنى فيضعُ كلاماً يدل على معنى آخر ، وذلك المعنى الآخر والكلام منبئان عما أراد أن يشير اليه » [2] ، وهذا في الواقع انما هو مفهوم الكناية بالتمثيل . وهو ما ذهب اليه أبو هلال العسكري أيضاً ، بيد أنه لم يسمه تمثيلاً بل سماه مماثلة [3] ، وجعل منه بعض أنواع من الاستعارة . أما ابن رشيق القيرواني فقد خصه بما كان قائماً منه على المجاز واعتبره ضرباً من الاستعارة ، اذ قال : « ومن ضروب الاستعارة التمثيل وهو المماثلة عند بعضهم» [4] ، ورآها واياه من التشبيه « الا أنهما بغير آلته ، وعلى غير أسلوبه» [5] ، وهو عنده « أن تمثّل شيئاً بشيء فيه اشارة » [6] ويبدو من تحديده له أنه اعتبـره قائماً على التشبيه الذي يكون وجه الشبه فيه عقلياً مبنياً على ضرب من التأول ، ولكنه لم يسعده التعبير عن ذلك بصورة جلية ، وفرّق بينه وبين الأمثال السائرة . وهو بهذا يقترب من عبد القاهر الجرجاني الذي بلور مفهوم التمثيل ، وجلاّه تجلية رائعة . اذ هو عنده كل صورة قائمة على التشبيه ، ووجه الشبه فيها عقلي منتزع بضرب من التأوّل والتخييل . وبهذا يفترق عنده عن بقية الصور التشبيهية التي يكون وجه الشبه بين اطرافها منتزعاً من قبل الحس . يقول عبد القاهر : « اعلم انّ الشيئين اذا شبه أحدهما بالآخـر كان ذلك على ضربين : أحدهما : أن يكون من جهة أمر بين لا يحتاج فيه الى تأوّل ، والآخر : ان يكون

---

(1) ابن رشيق 1/277-280 ، والمرزوقي 1/10 .
(2) نقد الشعر 181 .
(3) أبو هلال العسكري 364 .
(4) ابن رشيق 1/247 .
(5) المصدر السابق 1/249 .
(6) المصدر السابق 1/247 .

الشبه محصلاً بضرب من التأول » (1) ، وقد خص التمثيل بهذا الضرب الثاني من التشبيه (2) . ولما كانت الاستعارة قائمة على التشبيه ، فقد اعتبر عبد القاهر التي تقوم منها على ما كان وجه الشبه فيها منتزعاً بضرب من التأول ، داخلة في التمثيل واعتبرها تمثيلاً جاء على حد الاستعارة وهى التمثيل بالاستعارة أو الاستعارة التمثيلية (3) . ولم يخرج البلاغيون المتأخرون عنه على ما ذكره (4) .

ومما تقدم يمكننا أن نفهم التمثيل بضوء ما ذهب اليه البلاغيون القدامى ، على أنه : كل تشبيه لا يقوم على المقارنة الحسية بين طرفي الصورة ، وانما ما كان وجه الشبه فيه منتزعاً من قبل العقل بضرب من التأول . وهو قائم في الأساس على الايحاء للمتلقى انّ المشبه وهو في الغالب معنى ذهني مجرد ، متمثل ومتجسد في المشبه به الذي هو في الغالب موجود حسى . وعلى هذا يمكن القول : ان التمثيل هو كل صورة حسية يبتكرها الذهن أو يتخيلها للمعاني الذهنية المجردة ، أو هو كل ما يتمثله أو يتخيله الذهن من صور حسية يراها أهلا لأن تتجسد بها المعاني الذهنية المجردة ، وتكون وصفاً حسياً صادقاً لها . ولعلّ تسمية هذا الأسلوب البلاغي تمثيلاً راجع الى هذا . اذ أنّ من جملة المداليل اللغوية التي ذكرها اللغويون للمثل الصفة (5) . وقد أصاب عبد القاهر الجرجاني حينما ذهب الى أنّ التشبيه يفضي الى ما تناله العيون والتمثيل يومىء الى ما تمثله الظنون (6) . وعلى هذا الأساس فان الأسلوب التمثيلي قائم على عنصري التشخيص والابداع الذي يستتبع اثارة انفعال الدهشة والاستغراب في نفس المتلقى . وقد تعرضنا لهما في مظانهما من البحث ، وفي خصوص التمثيل أيضاً ، فلا داعي لتكرار الحديث عنهما .

***

---

(1) اسرار البلاغة 80-81 .

(2) المصدر السابق 87-218 .

(3) دلائل الاعجاز 54 .

(4) الرازي 81 وابن الزملكان 44 .

(5) الزبيدي مادة (مثل) 110/8 ، وأحمد رضا ، متن اللغة (بيروت 1380 هـ) مادة (مثل) 245/5 .

(6) اسرار البلاغة 63 .

المجاز

ان اسلوب المجاز من أهم أساليب التعبير غير المباشر ، وأوسعها ، بل هو عند البلاغيين التراثيين القدامى يشمل تلك الأساليب جميعاً . يقول ابن رشيق فصار التشبيه والاستعارة وغيرهما من محاسن الكلام داخلة تحت المجاز (1) وذهب بعضهم الى أنه يشمل أغلب الأساليب القولية التعبيرية ، المباشرة منها وغير المباشرة ، حينما فهمه على أنه : « طرق القول ومآخذه » (2) . واعتبر منه كل ما فيه خروج على الأصل لفائدة كـ « الاستعارة والتمثيل والقلب والتقديم والتأخير والحذف والتكرار . . » (3) كما تطرف بعضهم فذهب الى أن اللغة كلها مجاز وأن الحقيقة غير متحققة فيها (4) . بيد أن الاستعمال المجازي فيما بعد أصبح يعني عندهم نوعاً معيناً من تلك الأساليب البيانية ، وهو الذي عرّفه عبد القاهر الجرجاني بـ : « كل كلمة أريد بها غير ما وقعت له في وضع واضعها ، لملاحظة بين الثاني والأول » (5) وهذا مبنيّ على افتراض أن الألفاظ والصيغ والتراكيب قد وضعت أولاً لتدل على معنى معين يستفاد من الوضع كما هو الحال في المجاز اللغوي ، أو من العقل كما في المجاز العقلي (6) . وهذه الدلالة الأولية هي ما يطلقون عليه « اسم « الحقيقة » ، ثم استعملت للدلالة على غير ما دلّت عليه أولا ، على سبيل النقل . يقول عبد القاهر الجرجاني : انّ الغرض المقصود من المجاز « أن تبين أنّ للفظ أصلا مبدوءاً به في الوضع ومقصوداً ، وانّ جريه على الثاني انما هو على سبيل الحكم يتأدى الى الشيء من غيره » (7) . وهكذا ذهبوا الى أن الحقيقة أصل والمجاز فرع عليها ، ولا يعدل في الأصل الى الفرع الا لفائدة (8) .

ويبدو أن مفهوم الحقيقة باعتبارها الأصل الذي نقل عنه المجاز ، ظل عندهم

---

(1) ابن رشيق 1/266 .

(2) ابن قتيبة ، تأويل مشكل القرآن (القاهرة 1393 هـ) ، 20 ، وابن رشيق 1/266 .

(3) تأويل مشكل القرآن 20 ويحيى بن حمزة العلوي 2/2-4 .

(4) يحيى حمزة العلوي 1/44 .

(5) اسرار البلاغة 325 وقارنه بما جاء عند ابن رشيق 1/266 والسكاكي 172 .

(6) اسرار البلاغة 324-326، 338-342، 344-345، 365-376 .

(7) اسرار البلاغة ، 366 وقارنه بما جاء عند ابن الأثير ، 1/110-111 .

(8) ابن الأثير 1/111-2/72 .

غامضاً مضطرباً ، ففي حين يجدها عبد القاهر في المفرد بانها : « كل كلمة أريد بها ما وقعت له في وضع واضع ـ وان شئت قلت : في مواضعة ـ وقوعاً لا تستند فيه الى غيره»[1]. ويبدو أن عبد القاهر قد أحس بأن هذا التحديد لايطرد ولا يستقيم . وذلك لأن كثيراً من الألفاظ التي كانت موضوعة في الأصل لتدل على معنى معين ، ثم استعملت على نحو المجاز للدلالة على معنى آخر . قد كثر استعمالها في هذا المعنى الجديد الى حد أدى الى نسيان دلالتها الأولى ، وأصبح الذي يتبادر الى الذهن من استعمالها هو دلالتها الثانية ، وعلى هذا فلا يكون استعمالها حينئذ في هذه الدلالة الثانية استعمالاً مجازياً ، لتنافيه وطبيعة المجاز باعتباره من أساليب التعبير غير المباشر ، وانما يكون على نحو الاستعمال الحقيقي العرفي . ومن هنا نجد عبد القاهر الجرجاني حينما يعود ليوضح تحديده الذي نقلناه للحقيقة ، يقترب من هذا الفهم . اذ الوضع عنده ينتظم : « الوضع الأول وما تأخر عنه كلغة تحدث في قبيلة من العرب أو في جميع العرب ، أو في جميع الناس مثلاً أو تحدث اليوم . . وكل كلمة استؤ نف لها على الجملة مواضعة أو ادّعى الاستئناف فيها »[2] . وذكر لنا الآمدي كثيراً من الأسماء قال عنها انها شاع استعمالها في الدلالة على غير ما وضعت له في أصل اللغة ، من ذلك تسميتهم للبنت ندى ، لأنه عن الندى يكون ، ومن ذلك :

« الحفض متاع البيت ، فسمى البعير الذي يحمله حفضاً »[3] . وقد صرح أبو هلال العسكري بأن شيوع الاستعمال العرفي لبعض الألفاظ في معانيها المجازية قد يصيرها حقيقة فيها ، فكرة الاستعمال : « جعلت تسمية المزادة رواية كالحقيقة . . وكما صار تسمية البغي المكتسبة بالفجورة القحبة حقيقة ، وانما القحاب السعال »[4] وهكذا نجد المتأخرين من البلاغيين التراثيين يفهمون الحقيقة على أنها كل « ما أفاد معنى مصطلحاً عليه في الوضع الذي وقع فيه التخاطب »[5] ، ليشمل التعريف بالاضافة للحقيقة اللغوية ، الحقيقة العرفية والشرعية .

ومن هنا ذهب السكاكي في تحديد المجاز الذي يقابل الحقيقة عندهم ، بـ « الكلمة المستعملة في غير ما هي موضوعة له بالتحقيق ، استعمالا في الغير بالنسبة الى نوع حقيقتها مع قرينة مانعة من ارادة معناها في ذلك النوع » . فهو على هذا في رأينا يفهم المجاز فهما

---

(1) اسرار البلاغة ، 324 ، وهو قريب من فهم اللغويين للحقيقة ، انظر ابن جنى 2/442 والزبيدي ، 4/19 والفيروز آبادي 2/170 .

(2) اسرار البلاغة 324 .

(3) الآمدي (الحسن بن بشر) 32 .

(4) أبو هلال العسكري 13 .

(5) يحيى بن حمزة العلوي 1/47 والخطيب القزويني ، 292-293 ، وعبد المتعال الصعيدي ، بغية الايضاح (مصر بدون تاريخ) 3/84 والسكاكي 170 .

أقرب الى واقعه ، حينما يقيده باستعمال الكلمة في الغير بالنسبة الى نوع حقيقتها ، اذ الحقيقة عنده منها لغوية ، ومنها عرفية أو شرعية (1) . فاستعمال لفظ « الصلاة » في البيئة الشرعية للدلالة على الغرض التعبدي المخصوص ، يكون على نحو الاستعمال الحقيقي ، وان كان مجازياً حسب مفهوم البيئة اللغوية (2) . وهذا يعني ان السكاكي يقول بنسبية المجاز اللفظي . ولم يخرج اتباع مدرسته عن رأيه ، وأن اختلفت صيغهم التعبيرية في تحديد المجاز ، اذ المضمون واحد (3) .

ولعل هذا هو الذي دفع قافلة من النقاد العرب القدامى الى أن يذهبوا الى القول بأنّ الكلام كله حقيقة لا مجاز فيه (4) . وذلك لأن العرف يصيّر من الألفاظ : « ما اذا أطلق لم يذهب الفهم منه الى المجاز دون الحقيقة » (5) .

وهذا ما أدركه الأصوليون ، فقد ذهبوا الى أنّ عرف الاستعمال قد يخصص الاسم ببعض مسمياته ،كاختصاص اسم الدابة بذوات الأربع مع أن الوضع لكل ما يدب» (6) ، كما يصير عرف الاستعمال الاسم شائعاً في غير ما وضع له أولاً ،كالغائط،وأصل وضعه للمطمئن من الأرض ، ولما كثر استعماله لقضاء الحاجة ، أصبح أصل الوضع منسياً ، والمجاز معروفاً هو الذي يسبق الى الفهم (7) . ولعل هذا هو الذي دفع بعضهم للقول بكون المجاز وضعياً (8) .

وقد أيد بعض البلاغيين المعاصرين هذه الحقيقة ، من أنّ الاستعمال الكثير قد يصيّر المجاز حقيقة عرفية تنسى معها الدلالة الوضعِيّة (9) ، وهي حقيقة لا بد من الاعتراف بها . فالذي يتبادر الى ذهن المتلقى من لفظة « الوغى » مثلاً ، دلالتها على الحرب ، في حين أنها موضوعة في الأصل لاختلاط الأصوات في الحرب ، ولكن لما كثر

---

(1) السكاكي 170 .

(2) المصدر السابق الصفحة نفسها .

(3) الخطيب القزويني 294 ويحيى بن حمزة العلوي 1/66، 3/99-100 ، والشريف الجرجاني حاشية السيد الشريف على المطول ، (العثمانية 1310 هـ) ، 353-354 وعبد المتعال الصعيدي ، 3/87، 88 .

(4) ابن الأثير 1/106 ويحيى بن حمزة العلوي 1/44 .

(5) ابن الأثير 1/108 .

(6) الغزالي ، المستصفي (الأميرية ببولاق 1322 هـ) ، 1/325 .

(7) المصدر السابق 1/326 وقارنه بما جاء عند محمد تقي الحكيم ، الوضع ، (بغداد 1385 هـ) ، 14 .

(8) الآمدي (سيف الدين) الاحكام في اصول الاحكام (المعارف 1332 هـ) 1/38 وعبد الحسين الرشتي ، شرح الكفاية (لم يذكر مكان وتاريخ الطبع) ، 1/14 .

(9) احمد خليل ، دراسات في القرآن (دار المعارف بمصر 1372 هـ) ، 31-63 واللهجات العربية ، 155 ومحمد بدري عبد الجليل ، المجاز وأثره في الدرس اللغوي ، (الاسكندرية 197)-114-115، 128 وشفيع السيد ، التعبير البياني (القاهرة 1977) 112، 115 .

استعمالها في الدلالة على هذا المعنى كثرة نسيت معها دلالتها الأصلية ، صارت الحرب وغى على نحو الحقيقة العرفية .

وهكذا فقد ذهب الدكتور شفيع السيد الى أنّ المجاز بهذا الاعتبار «لا يتسم بالثبات والاستمرار ، بل يتقيد وجوده بالمجتمع المعين وبالفترة الزمنية الخاصة ، فقد تثير الكلمة انطباع الدهشة والاستغراب في نفوس سامعيها خلال حقبة زمنية معينة ، وحينئذ يكون استعمالها من المجاز ، لكنها بعد شيوعها وتردّدها كثيراً على الألسنة والأقلام تفقد هذا التأثير شيئاً فشيئاً حتى تصبح دلالتها عادية مألوفة ، وحينئذ تدخل ضمن دائرة الحقيقة»(1) .

وهذا ـ في رأينا ـ صحيح ، ولكن لا على نحو الاطلاق ، اذ انّ مجرد شيوع استعمال اللفظة في الدلالة على غير ما كان لها في الأصل ، وكثرة ترددها في هذا المعنى الجديد على الألسنة والأقلام ، لا يدخلها ضمن دائرة الحقيقة ما لم يبلغ هذا الاستعمال من الشيوع حداً تنسى معه الدلالة الأصلية ، ويكون الذي يتبادر أولاً الى الفهم هو الدلالة الثانية . نعم ان كثرة الاستعمال تفقد الاستعمال المجازي تأثيره النفسي القائم على اثارة الدهشة والاستغراب وتوكيد المعنى عن طريق اثارة التخيّل المناسب في المتلقى ، وهو بهذا يقرب من دائرة الحقيقة ، حيث يصبح مألوفاً فاقداً لعناصر تأثيره ، ولكنه لا يصبح حقيقة عرفية الا بالشرط الذي قدمناه . فاستعمال الظبية في الدلالة على الفتاة الجيداء ، وغصن البان على القامة الهيفاء ، من المجازات الشائعة المألوفة التي كثر استعمالها ونرددها على ألسنة الشعراء وأقلام الكتاب ، وهي لهذا فقدت كثيراً من التأثير الذي كان لها في نفس المتلقى ، ولكنها مع ذلك لم تصبح حقيقة عرفية في الدلالة المجازية ، لأن الدلالة الأصلية لها ما زالت مرتكزة في الذهن ، وهي التي يسبق الفهم اليها . في حين نجد قول الرسول الكريم (ص) ، مثلاً ، يوم حنين : « الآن حمى الوطيس »(2) حينما اشتد الحرب واستعر القتال ، كان منه في حينه تعبيراً مجازياً للدلالة على هذا المعنى ، اذ الوطيس في أصل الوضع هو التنور(3) ، لكن حينما تردد هذا الاستعمال على الألسنة وشاع نسينا معه الأصل الذي وضع له ، صار استعمالنا له على نحو الحقيقة العرفية ، لأن الذي يبادر فهمنا اليه أولاً هو هذا المعنى المجازي الجديد . ولعلّ بعض المحققين من الأصوليين يقترب من فهمنا هذا ، حينما يشترط لثبوت الحقيقة الشرعية شيوع الاستعمال أولاً ، وبلوغه حد الحقيقة ثانياً(4) .

ويخلص لنا مما تقدم أنّ الحكم على استعمال بعض الألفاظ في الدلالة على بعض

---

(1) شفيع السيد 115 .
(2) ابن الأثير 1/109 .
(3) الزمخشري ، أساس البلاغة (بيروت 1385 هـ) ، 681 (مادة ظمي) .
(4) ميزار حبيب الله ، بدائع الأفكار (ايران 13 13 هـ) ، 119 .

المعاني بكونه استعمالاً مجازياً أم حقيقياً ، انما هو ـ كما ذهب الدكتور شفيع السيد ـ أمر نسبي غير ثابت . فقد يكون الاستعمال في بيئة مجازاً وفي أخرى حقيقة ـ ومثلما يتدخل العرف البيئي في الحكم على مجازية الدلالة ، يتدخل العنصر الزمني كذلك . فما يعتبر دلالة مجازية في زمن ما قد يبلغ به عرف الاستعمال حد الحقيقة في زمن آخر ، بعد أن تهجر الدلالة الأولى[1] ، كما رأينا في قوله (ص) : « الآن حمى الوطيس » .

ومن هنا فقد ذكر أستاذنا السيد محمد تقي الحكيم ان للوضع عند الأصوليين عدة تقسيمات منها : الوضع التعييني والوضع التعيني ، وانهم : « أرادوا بالوضع التعييني الوضع الذي يقوم به شخص معين ، أو جهة كذلك ، ويؤ ديه بالتنصيص على الوضع كما لو قال الواضع وضعت اللفظة المعينة للمعنى المعين . أما الوضع التعيني فأرادوا به الاختصاص الذي ينشأ بين طبيعي اللفظ والمعنى نتيجة لكثرة الاستعمال فيه ، ويقع غالباً في الألفاظ المنقولة التي تتحول بعد هجران معانيها الأول الى حقائق في المعاني التي نقلت اليها . ومثل هذا النقل عادة لا يقع عن تنصيص من قبل الناقلين ، وانما تولده كثرة الاستعمال ، وبخاصة في الأعراف العامة »[2] .

وعليه فان تحديد الدكتور شفيع السيد للمجاز بأنه : « ضرب من التغير في الدلالة أو المعنى »[3] تحديد بالأعم ، اذ التغير الذي يحصل في دلالة بعض الألفاظ لأسباب أهمها الاعراف ، انما ينقلها من الحقيقة اللغوية الى الحقيقة العرفية ، اذ العرف الخاص قد يتبانى على استعمال بعض الألفاظ في غير دلالتها الأصلية ، وحينئذ يصبح هذا الاستعمال في

---

(1) ولعل هذا هو الذي دفع بعض اللغويين أن يشيروا في معاجمهم الى الاستعمالين الحقيقي والمجازي للألفاظ ، كما صنع الزمخشري في « أساس البلاغة » ، فهو مثلاً عندما يأتي لبيان دلالة لفظة « ذكي » ، يقول : « ذكي ـ أذكيت النار وذكيتها . . وذكت النار تذكو ذكاء . . » ثم بعد أن يسرد الاستعمالات الحقيقية لها ، يقول بعد ذلك : « ومن المجاز : ذكت الشمس ذكاء . ومنه قيل لها : « ذكاء ، وللصبح ابن ذكاء لأنه من ضوئها » ـ أنظر أساس البلاغة (الزمخشري) 206 مادة ذكي فهو اذن يقرر أنه قيل للشمس ذكاء ،وهذا يعني انها استعملت في الدلالة عليها،وان هذا الاستعمال بلحاظ أصل الوضع وفي عرف اللغويين الخاص مجازي كما ذهب اليه الزمخشري ، ولكنه أصبح في الشمس حقيقة عرفية بعد أن شاع على الألسنة شيوعاً نسي معه أنه منقول عن دلالة أخرى ، وتوهم أنه في الدلالة على هذا الجرم السماوي المنير على نحو الحقيقة كما نطلق عليه لفظة الشمس ، وهو واياها من الترادفات اللفظية ، والا لما احتاج الزمخشري الى أن يشير بعد أن يسوق الدلالة بالوضع الأولى لأغلب الفاظ معجمه الى دلالاتها الثواني بحكم عرف الاستعمال ، والتي اعتبرها من المجاز بلحاظ الدلالة بالوضع الأولى . ومما يؤ يد هذا أنه حينما يذكر استعمالات لفظة « ظبي » مثلا ، لم يشر الى أن من معانيها المجازية استعمالها في الدلالة على المرأة الحسناء ، أو الفتى الجميل . أنظر أساس البلاغة (الزمخشري) 401 مادة ظبي ـ في حين أن استعمالها على هذا النحو ، مما شاع وتداوله الشعراء المتقدمون عليه ، مما يدل على أنه يعني بالدلالات المجازية التي يذكرها لأغلب ألفاظ معجمه ، انما هي تلك الدلالات التي شاعت حتى نسي معها نقلها عن الدلالة بالوضع الأولى ، وتباين عرف الناس على أنها حقيقة عرفية . ولعل هذا من جملة الأسباب التي دفعت الدكتورة بنت الشاطىء الى نفي المترادفات اللفظية وفي القرآن الكريم خاصة . انظر الاعجاز البياني للقرآن 164-220 .

(2) محمد تقي الحكيم 14 .

(3) شفيع السيد 115 .

داخل هذه البيئة استعمالاً حقيقياً ، وان كان مجازياً بالنظر الى أصل الوضع أو الى العرف العام (1) .

ولذلك فانّ خير ما يجب أن يفهم به المجاز اللغوي فيما أرى هو : « استعمال الألفاظ في الدلالة على غير ما تعارف الناس على استعمالهم فيه ، في بيئة معينة وزمان معين ، لعلاقة بين الاستعمالين ، تجعل تبادر الذهن لفهم هذه الدلالة الجديدة ممكناً ، بما فيه من الاشارة اليها ، على وجه لا يعرى معه من ملاحظة أصل الدلالة .

ان هذا الفهم ينسجم مع طبيعة المجاز ويحقق الأبعاد النفسية التي يرمي اليها المتكلم من خلاله ، باعتباره عنصراً من عناصر التعبير غير المباشر ، اذ لا بد من أن تكون الدلالة المجازية تحمل معها عنصر الابتكار والدهشة والمفاجأة الذي يأخذ بمشاعر المتلقى ، ويستولي عليها ، حتى يتمكن من اثارة الانفعال المناسب ، وهذا ما لا يمكن أن يحدث الا اذا كان الذي يتبادر الى فهم المتلقى أولا من اللفظ هو دلالته المألوفة لديه ، ثم بعد ذلك ينتقل الى الدلالة الجديدة التي يريدها المتكلم عن طريقة براعة الأخير في الربط بين الدلالتين . أما استعمال الألفاظ في بعض دلالاتها المألوفة الشائعة ، فانه لا يعتبر استعمالاً مجازياً ، وان كانت هذه الدلالة ليست الدلالة بالوضع الأولى وانما هي منقولة عنها ، وذلك لأن المتلقى لا يلتفت الى هذا النقل في الدلالة لنسيانه الوضع الأوّل لها . ولذا فهو لا يرى فيها الا تعبيراً مباشراً على نحو الحقيقة ، فاقداً لكل أبعاد المجاز النفسية . ومن هنا نجد عبد القاهر الجرجاني يسمى الدلالة الثانية المجازية لبعض الألفاظ كما في الاستعارة والكناية ، « معنى المعنى » ويفرق بينه وبين المعنى . اذ المعنى عنده ما يفهم من ظاهر اللفظ بغير واسطة ، أما معنى المعنى فهو أن تعقل من اللفظ معنى ثم يفضي بك الى معنى آخر (2) .

المجاز في الجملة :

وقد ذهب البلاغيون الى أن المجاز كما يقع في المفرد - وهو المجاز اللغوي - فانه يقع في الجملة أيضاً (3) . وذلك لأنه كما يرى عبد القاهر يدخل الجملة من ناحيتين ، هما الاثبات والمثبت . فان دخلها في المثبت ، فهو المجاز اللغوي ، أما اذا دخلها في الاثبات فهو المجاز في الجملة ، وسماه المجاز الحكمى أو العقلي ، لأن الذي يستقل بادراكه انما هو العقل (4) . من ذلك قوله تعالى : « تؤتى أكلها كل حين باذن ربها » (5) ، اذ يوجه عبد

(1) محمد بدري عبد الجليل 128 .

(2) دلائل الاعجاز 203 .

(3) اسرار البلاغة 324 .

(4) اسرار البلاغة 342-343، 344، 376 .

(5) سورة ابراهيم الآية 25 وانظر اسرار البلاغة 356 .

القاهر المجاز العقلي في هذه الآية الكريمة على اعتبار أن النخلة لا تحدث الأكل ، فيكون قد أثبت الفعل فيها « لما لا يثبت له فعل اذا رجعنا الى المعقول على معنى السبب »[1] وعليه فقد حدّ عبد القاهر المجاز في الجملة بـ : « كل جملة أخرجت الحكم المفاد بها عن موضعه من العقل لضرب من التأول فهي مجاز »[2] . ولـم يخـرج البـلاغيون المتأخـرون عليه كالسكاكي وأصحاب مدرسته عما ذكره[3] .

بيد أن أصحاب المدرسة الأصولية ، ذهبـوا الى نفـى وقـوع المجـاز في المركبـات الاسنادية ، من حيث أنها لا تتصف بالحقيقة أو المجاز ، لأن دلالة المركب على المعنى دلالة عقلية لا وضعية ، والتعبير عن الأمور الثابتة انما هو تعبير ذاتي لا جعلي بالعقل ، اذ العقل هو الذي يستقل بادراكها ، دون التي تكون دلالتهـا وضـعية فان المرجـع فيهـا انمـا هو الواضع[4] ، وقد احتجوا على رأيهم : « بأن من لا يعرف من كلام العـرب الا لفظـين مفردين صالحين للاسناد ، فانـه لا يفتقـر عنـد سماعهما مع الاسنـاد الى معرفـة معنـى للاسناد ، بل يدركه ضرورة ، كيف كان ، فلا يتطرق في المركبات الحقيقة والمجاز ، اذ ليست موضوعة بازاء معنى حتى تستعمل فيه تارة فتصير حقيقة وفيما يناسبـه مرة فتصـير مجازاً[5] .

والذي أراه أن أصحاب المدرسة الأصولية على جانب كبير من الصواب ، اذ الاسناد عملية يستقل بادراكها العقل ، ولا يمكن فيها الجعل والوضع . ولذا فلا يمـكن تصـور استعمالها فيما لها أحياناً ، وفيما ليس لها في الأصل أحياناً أخرى ، حتى تتصف بالمجاز تارة وبالحقيقة تارة أخرى . ففي قولنا صح العزم أوجد الجدّ ، فان العقل وان كان هو الذي يستفيد اسناد الصحة للعزم والجد للجد ، الا أنه لا يصح وصفه بالحقيقـة أو المجـاز ، وذلك لأن صيغة فعل كل ما فيها أنها موضوعة للاسناد الى فاعل ، لدلالتها على الحدث الذي لا بد له من محدث ، ولكنها لم توضع للاسناد الى فرد معين بالخصوص ، ليكون اسنادها الى غيره لعلاقة خروجاً على الأصل ، فيكون مجازاً . أما مسألة ما اذا كان الفاعل الذي أسندت اليه هو الفاعل الحقيقي أم لا ، فان الحديث عنها يخرج من دائرة التركيب الاسنادي الى دائرة المثبت له ، ففي قول أبي فراس الحمداني :

سيذكرنـي قومـي اذا جد جدهم وفي الليلـة الـظلماء يفتقـد البدر

---

(1) اسرار البلاغة 357 .

(2) المصدر السابق 356 .

(3) السكاكي 185-189 .

(4) على الأقا البهبهاني ، مقالات حول مباحث الألفاظ (ايران بلا تاريخ) 28 .

(5) المصدر السابق 29 .

لا مجاز في اسناد الفعل جد الى المصدر (جدّ) ، اذ الفعل جد ـ كما قدمنا ـ لم يكن موضوعاً الا للاسناد الى فاعل ، وقد أسند اليه فعلاً ، ولـم يكن ملحوظـاً فيه أن يكون حقيقياً أو ادعائياً . وكل الذي يمكن أن يقال ان الشاعر استعمل المصدر (جد) ، وأراد به اسم الفاعل (جاد) ، لأن الجد لا يجد بنفسه وعلى هذا القول يمكن أن تدخل الصورة دائرة المجاز اللغوي المفرد ، لعلاقة المصدرية ، ومع ذلك فاننا لا نذهب الى هذا أيضاً ، وذلك لأننا نرى أن الشاعر في هذه الصورة قد نزّل الجد منزلـة الفاعـل الحقيقـي وهـو (الجاد) ، فأعطاه أحكامه ، ولم يرد به أنه هو ، حتى يكون مجـازاً لفـظياً مفـرداً ، اذ التنزيل حقيقة ادعائية ، وليس من المجاز في شيء ، والا لأصبحت كل الأساليب الخبرية التي ينزّل فيها المخاطب الخالي الذهن منزلة المنكر أو العكس ، أو التي يُنزّل المتكلم العالم نفسه منزلة الجاهل المستفهم ، كقولـه تعـالى : « ومـا تلك بيمينـك يا موسى [1] » ، من المجاز ، وهذا باطل ، ولم يقل به واحد من البلاغيين قدامى ومحدثين فيما نعلم .

ولا بد لنا من القول أن عبد القاهر الجرجاني قد أدرك حقيقة كون الأفعال موضوعة للاسناد على الاطلاق ، وليس لاثبات الفعل الى شيء معين[2]، وانّ : « اثبات الفعل لغير مستحقه ولما ليس بفاعل على الحقيقة لا يخرج « فعل » عن أصله ولا يجعله جارياً على شيء لم يوضع له ، لأن الذي وضع له ـ فَعَل ـ هو اثبات الفعل للشيء فقط ، فاما وصف ذلك الشيء الذي يقع له الاثبات فخارج عن دلالته » [3] وهو هنا يتفق مع ما قربناه ، الا أنه في هذا انما يريد اخراجه من دائرة المجاز اللغوي المفرد ونفي وقوعه في لفظ الفعل نفسه ، ليصح له القول بعد ذلك بوقوعه ضمن ما سماه « المجاز العقلي » [4] . وكل ما لديه من تقريب لرأيه هو أنّ : « الحكم في بيان من يستحق هذا الاثبات وتعيينه الى العقل » [5] . ونحن لا ننكر كون العقل هو الذي يميز ويعين من يستحق اثبات الفعل له ، ففي قولنا : قطع السكين ، فان العقل هو الذي يحكم يعدم قدرة السكين وحده على القطع مجرداً عمن أعمله فيه ، بيد أنّ هذا خارج عن دائرة المجاز ، وانما هو من قبيل الحقيقـة الادعـائية التنزيلية . فالمتكلم فيها انما نزل ما أسند اليه الفعل منزلة ما يستحق مثل هذا الاسناد ، ولم يرد به أنه هو ، اذ لا يمكن تصور القطع ـ في المثال السابق ـ الا مع تصور أن يكون هناك قاطع بالسكين ، ولم يرد المتكلم من لفظ الأداة الانسان الذي استعملها ، وكل ما في الأمر أنه نزّل السكين منزلة الفاعل على نحو الحقيقة الادعائية .

---

(1) سورة طه الآية 17 .

(2) اسرار البلاغة 378 .

(3) المصدر السابق 379 .

(4) المصدر السابق 378-379 .

(5) المصدر السابق 378 .

وذهب العلوي صاحب الطراز ، الى أنّ الأفعال لم تكن موضوعة للاسناد على الاطلاق ، وانما بلحاظ شيء معين . فالفعل ـ أنبت ـ مثلا ـ فيما يرى ـ وضع في أصل اللغة بازاء صدور الانبات من خصوص القادر الفاعل ، فاذا استعمل صدوره في الأرض كما في قوله تعالى « مما تنبت الأرض »[1] فقد استعمل في غير موضوعه ، وعليه يصح الحكم عليه بأنه مجاز لغوي[2] ، ويكون المجاز قد دخل الآية الكريمة من موضعين اللغة والعقل ، وانه قد حصل لها في الافراد والتركيب معاً[3] . وهذا رأي واضح الفساد ، وذلك لأنه لا يصح الا اذا صح ادعاء انّ الأفعال موضوعة للاسناد بلحاظ شيء معين كما مثّل ، حتى اذا استعملتْ في غير ذلك اللحاظ كان خروجاً على أصل الوضع . ولكن هذا تعسف ليس له أي سند من اللغة ، وقد رفضه علماء البيان بعد نقاش طويل[4] . أما اذا أراد أنّ هذا مما يحكم به العقل ، فهو وان كان صحيحاً ـ كما قلنا ـ الا أنه ليس من قبيل المجاز ، وقد بينا رأينا فيه .

وذهب كثير من البلاغيين الى أن المجاز قد يقع في المركبات الاسنادية ولكن لا بلحاظ الاسناذ ، وانما بلحاظ المعنى الكلي الذي يدل عليه التركيب ، ويعنون منه معنى المعنى ، أو الصورة الثانية حسب التعبير النقدي الحديث ، وهو غير ما سموه مجازاً عقلياً . ومثلوا له بـ : « أراك تقدم رجلاً وتؤخر أخرى » لخطاب من يتردد في أمره ، و « أنت ترقم على الماء » لمن يطلب مستحيلاً ويذهب جهده سدى ، و « ما زال يفتل في الذروة والغارب » لمن لا يزال يرفق بصاحبه حتى يأنس له »[5] وما شابهها من الأمثال العربية . فهي وان كانت تمثيلاً الا انها جاءت على حد الاستعارة[6] . ويقرب عبد القاهر ذلك لنا ، على اعتبار ان الأصل في هذا : « أراك في ترددك كمن يقدم رجلاً ويؤخر أخرى . ثم اختصر الكلام ، وجعل كأنه يقدم الرجل ويؤخرها على الحقيقة »[7] ، بينما ذهب أغلب الأصوليين وبعض البلاغيين الى أنّ هذه المركبات وأمثالها من قبيل الكناية والاشارة[8] .

والذي أراه ان ما ذهب اليه عبد القاهر في دلائل الاعجاز وغيره من انبلاغيين من القول بمجازية أمثال هذه المركبات الاسنادية سليم . فهي كما ذهبوا استعارة صورة

---

(1) سورة البقرة الآية 61 .
(2) يحيى بن حمزة العلوي 76/2 .
(3) المصدر السابق 75/1 .
(4) السكاكي 186 .
(5) دلائل الاعجاز 54-55 .
(6) المصدر السابق 54 .
(7) المصدر السابق الصفحة نفسها ، والخطيب القزويني 322-324 .
(8) مقالات حول مباحث الألفاظ 24 .

للدلالة على صورة مشابهة لها ، واذا وضعنا في اعتبارنا ما ذهب اليه بعض البلاغيين من أن الكناية ضرب من ضروب الاستعارة »(1) يصبح الخلاف بين الفريقين لفظياً .

أما بخصوص صيغ الانشاء الطلبي ، كالأمر والنهي والاستفهام والنداء ، هل هي موضوعة للدلالة على معنى معين ، بحيث يكون استعمالها في الدلالة على معاني أخرى على نحو المجاز ؟ فقد التقت آراء البلاغيين لا سيما السكاكي وأصحاب مدرسته مع آراء الأصوليين فيها ، وخلصوا جميعاً الى أن استعمالها في جميع المعاني كالتهديد والتوبيخ والتقرير وما شابه ذلك ، انما هو على نحو الحقيقة . وذلك لأن صيغة الأمر مثلاً لم تكن موضوعة الا لانشاء الطلب ، أما افادتها خصوص المعاني ، انما يكون تابعاً للدواعي النفسية عند الأصوليين (2) ، وقرائن الأحوال وما ناسب المقام عند السكاكي وتلامذته (3) .

وكذا حال الجملة الخبرية المستعملة في مقام الطلب والانشائية في موضع الاخبار ، فلا مجاز في أمثال هذه الاستعمالات ، اذ المعوّل في هذا كله على الدواعي النفسية ومقاصد المتكلم وهي كثيرة لا حصر لها ، فقد يكون من جملة مقاصد استعمال الجملة الخبرية في مقام الطلب مثلاً ، « القصد الى المبالغة في الطلب حتى كأن المخاطب سارع في الامتثال » (4) ، وقد يكون داعياً نفسياً آخر فيه أو في غيره من الاستعمالات .

***

ومما تقدم ، يمكننا القول بأن المجاز انما يقع في اللفظ غالباً ، وهو مرسل ان لم تكن العلاقة قائمة على التشبيه ، اما اذا كانت كذلك فهو استعارة ، كما أن علاقات المجاز المرسل لا معنى لحصرها فيما ذكره البلاغيون وبعض الأصوليين (5) كما أن بعضها ، لا كلها ، خارج عن دائرة المجاز اللغوي ، على خلاف ما ذهب اليه بعض الأصوليين من انكاره لوقوع جميع تلك العلائق في دائرة المجاز المرسل على الاطلاق (6) ، اذ أن بعضها لا شك من دخولها ، مثل قولهم : « رعت الماشية الغيث » . ولا نجد مجازاً مركباً الا في استعارة صور بعض الأمثال العربية للدلالة على صور مشابهة لها ، وكل ما عده البلاغيون

---

(1) ابن الأثير 55/3 ويحيى بن حمزة العلوي 8/2 .

(2) محمد المهدي الحسيني الشيرازي ، الوصول الى كفاية الأصول (النجف الأشرف ، بدون تاريخ) 315/1 ومقالات حول مباحث الألفاظ 77-78 .

(3) السكاكي 152 .

(4) التفتازاني ، المطول في شرح تلخيص المفتاح (طبعة حجرية لم يذكر مكان وتاريخ طبعها) 195 ، مقالات حول مباحث الألفاظ 22-23 ، ومحمد المهدي الحسيني الشيرازي 323/1 .

(5) الخطيب القزويني 296-299 ويحيى بن حمزة العلوي = 1/69-74 ، وقارنه بما جاء عند عبد الحسين الرشتي 15/1 وعلى البهائي الرامهرمزي ، الاشتقاق (طهران 1381 هـ) 64-65 ، محمد تقي الحكيم 22-24 .

(6) مقالات حول مباحث الألفاظ ، 79 والاشتقاق 45-46، 61-62، 65-91 .

مجاز جملة عقلياً لا صحة له .

وعليه فالمجاز كله لغوي لا عقلي ، ونحن وان كنا لا نميل الى التفريق بين ما كان قائماً على التشبيه ، وبين ما لم يكن كذلك ، لأن الأساس في صحة الاستعمال المجازي توفر العلاقة التي تربط بين دلالتي الألفاظ في المفرد والصور في المركب ، أيا كانت هذه العلاقة ، فانه لما كان للمجاز القائم على التشبيه وهو الاستعارة ، أبعاد نفسية قد لا نجدها في غيره من أنواع المجاز ، فاننا لا نجد ضيراً في تقليد القدامى واتباعهم في تقسيمه الى مجاز مرسل والى استعارة .

ولو تأملنا في الأبعاد النفسية التي تكمن وراء قوة تأثير الأسلوب المجازي في النفس ، لوجدنا الصور الاستعارية تتضمن كل الأبعاد النفسية التي يتضمنها المجاز المرسل ، وتختص دونه بأبعاد أخرى . ومن هنا سنتحدث عن الأبعاد النفسية المشتركة بينهما أولا ، ثم نخص الاستعارة بالحديث عن الابعاد التي توفرت عليها دون بقية أنواع المجاز بعد ذلك .

***

ولو رجعنا الى ما كتبه البلاغيون والنقاد القدامى في هذا المجال ، لوجدناهم قد أحسوا بما للأسلوب المجازي من تأثير كبير في نفس المتلقى ، وما يثيره فيه من الانفعالات المناسبة ، حينما يأخذ بأنفاسه ، ويبهره بروعة بيانه ، حتى ينسى سجيته ، فيشجع الجبان ، ويسخو البخيل . فقالوا : « انه يفعل في النفوس ما يفعله السحر » ، وعليه فسروا قوله (ص) « انّ من البيان لسحرا »[1] يقول ابن الأثير : « وأعجب ما في العبارة المجازية انها تنقل السامع عن خلقه الطبيعي في بعض الأحوال حتى أنها ليسمح بها البخيل ، ويشجع بها الجبان ، ويحكم بها الطائش المتسرع ويجد المخاطب بها عند سماعها نشوة كنشوة الخمر ، حتى اذا قطع عنه ذلك الكلام أفاق وندم على ما كان منه من بذل مال ، أو ترك عقوبة ، أو اقدام على أمر مهول ، وهذا هو السحر الحلال ، المستغني عن القاء العصا والحبال »[2] .

وحينما حاول القدامى أن يتعرفوا على الأسس النفسية الكامنة وراء قوة تأثير الأسلوب المجازي في النفس ، ذهبوا في البداية الى تقرير حقيقة رأوها بديهة عقلية ، وهي أنّ المجاز فرع على الحقيقة ، ولا يعدل من الأصل الى الفرع الا اذا كان فيه زيادة فائدة ، فان لم يكن فيه مثل هذه الزيادة في الفائدة يكون عبثاً ، ويكون الاقتصار حينئذ على

---

(1) يحيى بن حمزة العلوي 2/224 .

(2) ابن الأثير 1/111 وقارنه بما جاء عند يحيى بن حمزة العلوي 2/8، 224 .

الحقيقة أولى وأفضل ، لأنها هي الأصل ، من ذلك بيت البحتري الذي يقول فيه [1] :

مهيب كحد السيف لو ضربت به ذرا أجأ ظلت وأعلامها وهد

اذ يروى أيضاً « طلا أجأ » بدل « ذرا أجأ » ، وطلا جمع طليه : وهي أعلى العنق ، وحينئذ تكون « ذرا أجأ » وهي على نحو الاستعمال الحقيقي ، أولى من العدول الى « طلا » وهي في الدلالة على أعلى الجبل تكون مجازاً ، وذلك لأنّ « ذرا » تدل على هذا المعنى أيضاً وليس في استعمالنا (طلا) بدلها زيادة فائدة [2] .

وذهبوا الى أن هذه الفائدة التي يمكن أن يتضمنها الأسلوب المجازي . والتي من أجلها كان له هذا الأثر السحري في النفوس تتمثل فيما يلي :

التوكيد :

اذ العدول الى الاستعمال المجازي للتعبير عن معنى من المعاني ، من أهم أغراضه توكيد ذلك المعنى وتقريره في نفس المتلقى ، واثارة انفعالاته المناسبة نتيجة ذلك [3] .

ويصل التعبير المجازي الى تحقيق هذا الغرض عن طريق استخدام الملزوم وارادة اللازم ، وذلك لأن اللازم لا ينفك عن ملزومه عقلاً ، فاذا تصور المرء الملزم ، فان انتقال ذهنه الى لازمه يكون بديهياً ، وتصور النفس انّ اللازم ضروري الحصول بعد حصول ملزومه ، يجعلها أكثر اقتناعاً به ، ويكون أكد في تصورها [4] .

ومن هنا كان لا بد للاستعمال المجازي لكي يكون مقبولاً لدى النفس ومؤثراً فيها ، من علاقة تربط بين الدلالتين الحقيقية والمجازية للفظ ، هذه العلاقة هي التي تصحح مثل هذا الاستعمال ، يقول عبد القاهر : « وأما المجاز فكل كلمة أريد بها غير ما وقعت له في وضع واضعها لملاحظة بين الثاني والأول » [5] .

ويشترط في هذه العلاقة المصححة ، أن لا تكون واضحة وضوحاً تاماً بحيث لا تحتاج الى تأمل أو تدبّر ، وفي الوقت نفسه ألا تكون بعيدة مبهمة . وذلك لأن وضوحها التام وانكشافها الكامل لدى المتلقى ، يفقد الاستعمال المجازي عنصر تأثيره ، من حيث أنه يكون عندئذ مبتذلاً ، لا تحس النفس معه بلذة الانتقال من الدلالة الأولى الى الثانية ،

---

(1) ديوانه 1/110 وانظر البيت عند ابن الأثير 1/112 .

(2) ابن الأثير 1/112 .

(3) دلائل الاعجاز 57 ويحيى بن حمزة العلوي 1/81 وابن جنى 2/442 .

(4) دلائل الاعجاز 58 .

(5) اسرار البلاغة ، 325 وقارنه بما جاء عند ابن رشيق 1/266 والسكاكي 172 والخطيب القزويني 294 ويحيى بن حمزة العلوي 1/64 .

اذ يقترب حينئذ من خصائص التعبير الحقيقي المباشر . فالعلاقة اذا لم تكن واضحة وضوحاً تاماً ، فانها تثير في المتلقى انفعال التشوق ، والتطلع الى معرفة الدلالة المجازية التي يريدها المتكلم ويشير اليها هذا الاستعمال المجازي ، حتى اذا وصل اليها تحس نفسه حينذاك باللذة والمتعة ، مما يستدعي توكيد المعنى المجازي فيها ، وزيادة قابليته في اثارة الانفعال المناسب ، وهذا لا يمكن الحصول عليه مع وضوح العلاقة وانكشافها للمتلقى تمام الانكشاف . كما أن ابهامها يورث ابهام التعبير والغازه ، فلا يكون بياناً ، يقول صاحب الطراز في تعليله لقدرة الأسلوب المجازي على التأثير في نفس المتلقى : « ان النفس اذا وقفت على كلام غير تام بالمقصود منه تشوقت الى كماله ، فلو وقفت على تمام المقصود منه لم يبق لها هناك تشوق أصلاً ، لأن تحصيل الحاصل محال ، وان لم تقف على شيء منه فلا شوق لها هناك ، فأما اذا عرفته من بعض الوجوه دون بعض فان القدر المعلوم يحصل شوقاً الى ما ليس بمعلوم ، فاذا عرفت هذا فنقول : اذا عبّر عن المعنى باللفظ الدال على الحقيقة حصل كمال العلم به من جميع وجوهه ، واذا عُبِّر عنه بمجازه لم تعرف على جهة الكمال ، فيحصل مع المجاز تشوق الى تحصيل الكلام »[1] . وقد التفت ابن رشيق الى هذه الحقيقة أيضاً ، ولكنه أشار اليها عند حديثه عن الاستعارة باعتبارها ضرباً من ضروب المجاز ، فذكر أنّ على الشاعر أن لا « يبعد الاستعارة جداً حتى ينافر ، ولا أن يقربها كثيراً حتى يحقق[2] » .

ويصل الأسلوب المجازي الى غرضه أيضاً في توكيد المعنى في النفس وتقريره ، واثارة الانفعال المناسب فيها عن طريق اثارة التخييل المناسب لدى المتلقى والذي سماه « البلاغيون » « التمويه » . ويكون ذلك بانتقاء الألفاظ الموحية ذات الدلالة التصويرية التي تهش لها النفس وتنبسط . اذ من المعلوم أنّ الألفاظ تختلف في دلالالتها الايحائية ، وجوّها التصويري ، وانّ استجابة النفس لها تختلف باختلافها وبحسب رصيدها من الخبرات عنها . ولهذا فانّ استجابة الناس للدلالة الايحائية لأية لفظة ، ونوعية التخييل الذي تثيره في مخيلاتهم ، ومقدار درجته ، يختلف باختلاف العصور والبيئات وكل ما له دخل في تكوين طبيعة رصيد الخبرات عنها . فقد تكون الدلالة الايحائية التي تتضمنها لفظة ما ، والجو التصويري الذي تخيله في نفس المتلقى مناسباً في عصر ما أو بيئة معينة ، بينما يكون في عصر آخر على العكس من ذلك منفراً مقززاً . فاستعارة لفظة « الاسروعة » لأنامل الحبيبة ، وهي دودة رملية لينة بيضاء ذات رأس أحمر ، كانت ترسم في مخيلة المتلقي في العصر الجاهلي صورة محببة ، لأنها كانت عنده توحي بلين الاصابع

(1) يحيى بن حمزة العلوي 82/1 .

(2) ابن رشيق ، 271/1 .

وبياضها واحمرار بنانها ، بينما عند شعرا العصر العباسي المترفين الحضرين ليست كذلك . اذ وجدوا في استعارة الدرّ أو الياقوت ، أو غيرهما من آلات الترف والحضارة ، الجو الايحائي المناسب ، بخلاف « الاسروعة » التي أصبحت عندهم لا توحي الا بما توحيه أية حشرية من هوام الأرض من انفعال وتخييل منفرين .

وهكذا فان قيمة الأسلوب المجازي اللغوي ، وقدرته على التأثير والتأثر ، تعتمد على مهارة الشاعر أو الكاتب في اختيار الألفاظ ذات الدلالة الايحائية المناسبة . مع ملاحظة العلاقة التي تصحح مثل هذا الاستعمال . ويجب أن يكون حكمنا وتقويمنا لأية صورة مجازية بلحاظ الجو الايحائي الذي كانت تثيره عند ابناء عصر ذلك الشاعر أو الكاتب ، لا بلحاظ رصيدنا المعاصر من الخبرات عنها .

ولو ألقينا نظرة فاحصة في تراثنا الأدبي والبلاغي ، لوجدنا القدامى كانوا يؤ كدون على هذه الحقيقة ، حقيقة انتقاء الألفاظ الموحية ، ولم يكن الشعراء أو الكتاب في غفلة من هذا ، فقد كانوا يتسابقون في الكشف عن مهاراتهم الشخصية في هذا الميدان . وذلك لأنّ الصورة الايحائية التي ترسمها لفظة ما في نفس المتلقى ، كلما كانت مناسبة ملائمة ، فانها تعمل على تحسين المعنى المراد نقله أو تقبيحه وذلك عن طريق المبالغة في ادعاء الصفة ونوعية الصورة التي ترسمها دلالة تلك اللفظة في مخيلته . يقول حازم القرطاجني : انّ من الشعراء من يعمد « الى أن يخيّل أوصافاً يوهم أن لها حقيقة في تلك الجهة من غير أن يكون كذلك في الحقيقة بل على انحاء من المجاز والتمويه ليبالغ بذلك في تمثيلها للنفس على أحسن وأقبح ما يمكن بحسب غرض الكلام من حمد أو ذم »[1] .

ولهذا فقد كانوا يكثرون من استعمال لفظة « الغيث » مثلاً ، استعمالا مجازياً للدلالة على العشب ، كما في قولهم : « رعيقا غيثا »[2] ، لعلاقة السببية والمسببية ، وذلك لأنّ الدلالة الايحائية التي كانت ترسمها لفظة « الغيث » في مخيلة الانسان العربي في ذلك العصر رائعة ، نظراً لرصيدهم من الخيرات عن المطر ، اذ كانوا يرون فيه حتى تلك البيئة الصحراوية ، بشير الخير والخصب والنماء والعطاء . ومن هنا كان مجرد وقع جرس لفظه على السمع مدعاة لبعث النشوة والطرب في النفس ، ولما كان العشب من بعض عطائه ، لذا كانت دلالته عليه بالطريق الأولى . بيد أنّ هذا الجو الانفعالي المناسب لا يمكن الوصول اليه ، لو عدل عن هذا الاستعمال المجازي الى التعبير الحقيقي المباشر ، فقالوا : « رعت الماشية العشب » ، لأن لفظة « العشب » لا تحمل لهم دلالة ايحائية أكثر من التي تحملها دلالتها اللغوية .

---

(1) حازم القرطاجني 292 .

(2) السكاكي 173 والخطيب القزويني 298 .

تجنّب الرتابة : -

وثمة بعد نفس آخر يكمن وراء قوة تأثير الأسلوب المجازي في النفس ، هو على جانب كبير من الأهمية . فمن الثابت ان كثرة استعمال الشيء في مورد معين والتردد عليه في ذلك ، يكون مدعاة لتوليد سأم النفس وضجرها ونفرتها منه ، مهما كان ذلك الشيء محبباً لها ، وهذا جارٍ عادة في كل الأمور التي لا تخرج على النواميس الطبيعية التي أودعها الله سبحانه في مخلوقاته .

ولما كانت الناس في لغة تخاطبهم العادية انما يكثرون من استعمال الألفاظ في الدلالة على معانيها التي اصطلحوا على دلالتها عليها بحسب الوضع جو بحسب العرف العام أو الخاص ، فانّ مثل هذا الاستعمال يورث الرتابة التي - على الأقل - لا تحس النفس معها بالاقبال على هذا الاستعمال أو التشوّق اليه . ومن هنا فانّ الاستعمال المجازي بما فيه من الاتساع الذي أشار اليه معظم البلاغيين (1) ، فانه يكون حينئذ من أقدر الأساليب البيانية على قطع رتابة استعمال الألفاظ في دلالتها ، وبالتالي الى أبعاد سأم النفس وضجرها ، وعلى اثارة انفعال تشوّقها وانشدادها الى النص . وقد التفت بعض النقاد المعاصرين الى هذا البعد النفسي (2) .

ولكل ما تقدم ، يخلص لنا أنّ الأسلوب المجازي من أقدر الأساليب البيانية على تحقيق الوحدة والتمازج بين مظهري الحياة المادي والمعنوي ، وعلى التعبير عن المعاني المجردة بالمعاني الحسية ، وتنسيق عناصر الصورة وفق ذبذبات النفس الشعورية ، لا وفق واقعها العياني المرصود .

---

(1) دلائل الاعجاز 329 .

(2) محمد بدري عبد الجليل ، 252 .



الاستعارة

تحديد مفهوم الاستعارة :

الاستعارة من أبرز طرق التعبير غير المباشرة القائم على التخييل ، وهي ضرب من ضروب المجاز . وقد وقعت في لغة العرب قديماً قبل أن يتحدد مفهومها الاصطلاحي ، أو يدون حولها شيء ما .

وقد تناول الاستعارة كل الذين كتبوا في البلاغة أو نقد الشعر ، بل حتى اللغويون والمفسرون والفلاسفة المسلمون الذين اهتموا بشرح كتب أرسطو المنطقية ، وتعرضوا لفلسفة الجمال والفن .

وطبيعي أن يختلف تحديدهم لها وفهمهم لطبيعتها وتجليتهم اياها باختلاف ثقافة الكاتب وعصره .

فالنقاد الأوائل كالجاحظ وابن قتيبة وثعلب وابن المعتز والآمدي والرماني وغيرهم لم يكن فهمهم للاستعارة يتعدى كونها عملية نقل اللفظة من حيث الاستعمال من معنى الى معنى آخر [1] . أما عبد القاهر الجرجاني فقد جلّى أبعاد الاستعارة تجلية رائعة وأطنب في التفريق بينها وبين التشبيه والتمثيل ، وان كان مفهومها عنده لا يختلف كثيراً عن سابقيه ، بيد انه كان أكثر عمقاً منهم حيث اعتبرها ضرباً من المجاز القائم على التشبيه ، أو هي كل صورة تشبيهية لا يصلح دخول أداة التشبيه عليها ، بعد حذف أحد طرفيها ، وهي عنده على أنواع متعددة ، منها صريحة ، ومنها تخييلية مكنية ومنها استعارة تمثيلية وهي التمثيل بالاستعارة [2] . وقد تأثر به البلاغيون الذين جاءوا بعده ، وتابعوه في تحديد الاستعارة وأنواعها ، وان غلب على معالجات بعضهم الأسلوب المنطقي [3] . وقد لاحظ البلاغيون ان الصورة الاستعارية قد تأتي للتعبير عن المدركات الحسية بمثلها ، أو العقلية بمثلها ، أو

---

(1) تأويل مشكل القرآن 102 والشعر والشعراء 1/177 والبيان والتبيين 1/153 ، والكامل 1/166-167 وثعلب (أبو العباس أحمد بن ثعلب) قواعد الشعر (القاهرة 1367 هـ) ، 47 ، وابن المعتز (عبد الله) ، البديع (القاهرة 1364 هـ) ، 17 والآمدي (الحسن بن بشر) 234 ، والرماني 79 والقاضي الجرجاني ، 41 وأبو هلال العسكري ، 274 وابن رشيق 1/240 .

(2) اسرار البلاغة 223-224، 296-297، 308 .

(3) الرازي 81-82-92-93 ، والخطيب القزويني 300، 323-328 .

الحسية بالعقلية أو العقلية بالحسية [1] .

وعليه فمن الممكن القول في تحديد الاستعارة ، انها مجاز قائم على التشبيه استعملت فيه الألفاظ في غير ما وضعت له في أصل اللغة ، لعلاقة بينهما ، وهي تعتمد على التفاعل التام بين طرفيها ، بحيث يخيّل للمتلقى ان المشبه هو نفس المشبه به وذلك باسقاط المشبه من الصورة . وان الاستعارة التخييلية المكنية كالاستعارة بالتمثيل ، ضربان من ضروب التمثيل لاعتماد العلاقة التي تربط بين طرفي كل منهما على التأوّل والتخييل وكونها منتزعة من قبل العقل لا الحس .

***

ومما تقدم فاننا نستطيع ان نحدد أهم الأسس النفسية التي توافرت عليها الصورة الاستعارية والتي منحتها الفعالية والقدرة على التأثير والاثارة ، ومن خلال فهم البلاغيين والنقاد العرب لها بالاضافة الى ما ذكرناه بخصوصها في « الابتكار والتشخيص » بـ : « تأكيد المعنى في النفس » .

ان الصورة الاستعارية قائمة في الأصل على أصل هو المستعار منه وفرع هو المستعار له ، ولكن يجب أن يكون المستعار منه (الأصل) أقوى تمكناً في الصفات المراد اثباتها من المستعار له (الفرع) [2] ، وهذا هو نفس ما وجدناه في الصورة التشبيهية من كون المشبه به أقوى تمكناً في الصفات من المشبه ـ كما أشرنا اليه ـ ولما كان الأمر كذلك ، فانّ من أهم ما يرمي اليه المتكلم في الصورة الاستعارية ، هو توكيد المعنى المراد نقله في نفس المتلقى عن طريق المبالغة في اثبات تحقق الصفة فيه وذلك عن طريق استعارة لفظة أكثر تمكناً في الدلالة على الصفة من اللفظة الأصلية ، واستخدامها في التعبير بدلها للدلالة على ذلك المعنى على نحو المجاز وان لم تدل عليه حقيقة لعلاقة تربط بينهما وتصحح مثل هذا الاستعمال ، بحيث توحي للمتلقى ان طرفي الصورة الاستعارية اتحدا حتى أصبح المستعار له كأنه المستعار منه نفسه . وهذا هو الفرق بين التشبيه والاستعارة . اذا التشبيه وان افاد المبالغة ، فان المتلقى يبقى يشعر أن المشبه هو غير المشبه به ، مهما قويت العلاقة التي تربط بينهما لوجود أداة التشبيه التي تشعر بالغيرية سواء كانت مذكورة أو مقدرة في حكم المذكورة ، ومن هنا فانّ المبالغة في توكيد الصفات المراد تقريرها واثباتهاللمعنى المراد نقله ، تكون أقوى مما تفيدها الصورة التشبيهية . وذلك لأنها ـ الصورة الاستعارية ـ كما يقول ابن سينا أقدر على تحقيق التخييل في نفس المتلقى من الصورة التشبيهية ، لأنها تجعل

---

(1) الرماني 85-94 واسرار البلاغة 210-216-220-224-241-248 والرازي 96 .

(2) الشريف الرضى ، تلخيص البيان في مجازات القرآن (بغداد 1375 هـ) 237 .

الشيء غيره ، والتشبيه يحكم عليه بأنه غيره » [1] . وقد التفت البلاغيون الى هذا البعد النفسي للصورة الاستعارية الذي يتمثل في المبالغة في تحقق الصفات في المستعار له وتوكيدها وتقرير هذا المعنى في نفس المتلقى عن طريق ايهامه وتخييل ذلك اليه . فالرماني يشير الى هذه الظاهرة عند تحليله للشواهد التي ساقها على أنواع الصور الاستعارية عنده ، وهي جميعها في القرآن الكريم [2] وأبو هلال العسكري الذي تأثر به يرى أن من جملة ما تفيده الصورة الاستعارية توكيد المعنى والمبالغة فيه [3] . وقريب من هذا ما أشار اليه عبد القاهر الجرجاني حينما ذهب للقول بأننا : « لسنا نجد هذه الصورة الا فيما نقل التشبيه للمبالغة دون سواه . ألا ترى أن الاسم المستعار يتناول المستعار له ليدل على مشاركته المستعار منه في صفة هي أخص الصفات التي من أجلها وضع الاسم الأول » [4] . ولم يخرج البلاغيون الذين جاؤوا بعده عما ذهب اليه [5] . بيد ان عبد القاهر أوضح ان سر افادة الصورة الاستعارية للمبالغة في تحقّق الصفة للمعنى المراد نقله وتوكيد ذلك في نفس المتلقى ، يعود الى مداخلة الفرع الأصل واتحاده به وايهام المتلقى انه هو [6] . فعندما نريد ان ننقل اعجابنا بشجاعة رجل شاهدناه في حومة الوغى يصارع الفرسان فيجندلهم ، وقلنا ، رأينا رجلاً يصارع الفرسان ، أو رجلا كالأسد في مصارعته وشجاعته ، فان هذا التعبير لا يرقى في اثبات صفة الشجاعة له في نفس المتلقى الى قولنا رأينا أسداً يصارع الفرسان وذلك ـ كما يقول عبد القاهر لأنك : « اذا قلت « رأيت أسداً » ، كنت قد تلطفت لما أردت اثباته له من فرط الشجاعة حتى جعلتها كالشيء الذي يجب له الثبوت والحصول ، وكالأمر الذي نصب له دليل يقطع بوجوده . وذلك انه اذا كان أسداً فواجب أن تكون له تلك الشجاعة العظيمة ، وكالمستحيل أو الممتنع أن يعري عنها ، واذا صرحت بالتشبيه فقلت : رأيت رجلا كالأسد ، كنت قد أثبتها اثبات الشيء يترجح بين أن يكون وبين أن لا يكون ، ولم يكن من حديث الوجوب في شيء » [7] .

ولكى تتمكن الصورة الاستعارية من القيام بدورها في التأثير في نفس المتلقى واثارة الانفعال المناسب عنده ، ولكى يتم التفاعل بين الصورة والمعنى ، وجب أن تتوافر على عنصر :

---

(1) الشفاء الخطابة 212 .

(2) الرماني 80-85 .

(3) أبو هلال العسكري 274 .

(4) اسرار البلاغة 373 .

(5) الرازي 82 .

(6) اسرار البلاغة 308 .

(7) دلائل الاعجاز 58 .

الملائمة :

فاللفظ المستعار يجب أن يكون ملائماً للمستعار له ، من حيث الدلالة الايحائية ، والجو النفسي العام ، وحركة النفس الوجدانية ورصيدها من الخبرات ، حتى يتمكن المعنى المراد نقله في نفس المتلقى ، ولا يكون ذلك الا اذا تم التفاعل التام بين اللفظ-والمعنى من جهة ، وبينهما وبين الجو النفسي العام وحركة النفس الوجدانية ورصيدها من الخبرات من جهة أخرى . وذلك لأن النفس تتفاعل مع ما يتمشى وحركتها الشعورية ، وما تجده معبراً بصدق عن خلجاتها ، وملائماً للجو النفسي العام الذي صيغت الصورة البيانية للتعبير عنه ، كما أنها تنفر من الكلام الذي لا يكون كذلك ، والذي يكون الامتزاج بين لفظه ومعناه قلقاً أو معدوماً .

وقد أدرك البلاغيون والنقاد القدامى هذه الحقيقة ، حتى قوّموا الصور الاشعارية التي وقعت للشعراء على أساس منها ، فهذا الحاتمي ينكر على المتنبي استعارة القرون للشرف في قوله [1] :

شرف ينطح النجوم بقرنيه وعز يقلقل الاجبالا

ويراها « استعارة خبيثة جارية مجرى المعاظلة » [2] وطبيعي أن يكون انكاره لها نابعاً من عدم تفاعل اللفظ والمعنى ،أو ملاءمة المستعار للمستعار له . فالقرون يبصرها العربي في الحيوانات التي يستخدمها لمنافعه كالثيران والكباش ، فالصورة الذهنية المرتكزة عنده عنها تعبر عن وضاعة صاحبها وهذا ما يتنافى ومفهوم الشرف عنده ، لذافهو لا يتقبّل بأي حال أن يتصور الشرف كبشاً أو ثوراً له قرون يناطح بها ، ولذا فان نفس المتلقى ستنفر من هذه الصورة ، وانها ـ أي الصورة ـ ستثير في المتلقى انفعالا مضاداً للذي أراد الشاعر أن يثيره فيها .

وهكذا نجد ابن رشيق القيرواني يسخر من امرىء القيس لاستعارته لفظة هر لجارية حسناء تصيد قلوب الرجال ، في بيته الذي يقول فيه [3] :

وهر تصيد قلوب الرجال وأفلت منها ابن عمرو وحجر

معلقاً عليها بقوله : « فكان لفظة ـ هر ـ واستعارة الصيد معها مضحكة هجينة ، ولو ان أباه حجراً من فارات بيته ما أسف على افلاته منها هذا الأسف » [4] وذلك لأنها لا

---

(1) جابر عصفور 254 عن الحاتمي ، الرسالة الموضحة (بيروت 1965) 91 .

(2) جابر عصفور 254 عن الحاتمي ، الرسالة الموضحة 91 .

(3) ابن رشيق 241/1 .

(4) المصدر السابق الصفحة نفسها .

تتلاءم وطبيعة التجربة الشعورية ، وتثير في النفس انفعالاً مبايناً للانفعال الذي أراد الشاعر أن يثيره في نفس المتلقى ، فالصورة التي ترسمها هذه الاستعارة في ذهن المتلقى للمحبوب على أنه هر يصيد قلوب الرجال ، لا ينسجم أو يتفاعل مع الجو النفسي والحركة الوجدانية للنفس ازاءه .

ولا يعني التفاعل بين عناصر الصورة وتلاؤمها ، أنها ضرورة أن يكون تنسيقها بحسب أبعادها المكانية والزمانية في واقعها العياني المرصود ، بحيث يكون الخروج عليه مُفقداً للصورة قوة تأثيرها وقدرتها على اثارة الانفعال المناسب وانما يعني التلاؤم امتزاج اللفظ والمعنى من جهة ، وتفاعل الصورة مع التجربة الشعورية من جهة أخرى ، فقد تتطابق حركة النفس مع ما لعناصر الصورة من أبعاد في الواقع العياني المرصود ، وقد لا تتطابق ، وحينئذ لا بد للشاعر من أن يعيد تنسيقها بحيث ينسجم وحركة النفس وذبذبتها الشعورية ، واعادة التنسيق هذه ، انما يصار اليها حتى تتلاءم الصورة الاستعارية مع الجو النفسيّ العام وتنساب مع حركة النفس الشعورية لتكون أصدق تعبيراً وأكثر تأثيراً .

ولهذا استحسن النقاد والبلاغيون القدامى الصورة الاستعارية الواردة في بيت امرىء القيس الذي يصف فيه مشاعره الحزينة التي سهّدته فجعلته يشعر بتثاقل خطى الليل ، حيث يقول (1) :

فقلت له لما تمطى بصلبه وأردف اعجازاً وناء بكلكل

يقول الآمدي معلقاً عليه : « وقد عاب امرأ القيس بهذا المعنى من لم يعرف موضوعات المعاني ولا المجازات ، وهو في غاية الحسن والجودة والصحة ، وهو انما قصد وصف أجزاء الليل الطويل فذكر امتداد وسطه ، وتثاقل صدره للذهاب والانبعاث ، وترادف أعجازه وأواخره شيئاً فشيئاً . . وذلك أشد ما يكون على من يراعيه ويترقب تصرمه ، فلما جعل له وسطاً يمتد وأعجازاً رادفة للوسط وصدراً متثاقلاً في نهوضه ، حسن أن يستعير للوسط اسم الصلب وجعله متمطياً من أجل امتداده . . وصلح أن يستعير للصدر اسم الكلكل من أجل نهوضه ، وهذه أقرب الاستعارات من الحقيقية ، وأشد ملائمة لمعناها لما استعيرت له » (2) .

وعلى هذا فانّ تفاعل عناصر الصورة الاستعارية وتلاؤمها مع بعضها ومع التجربة الشعورية والجو النفسيّ العام من أهم مقومات قدرتها وفاعليتها في التأثير والاثارة . وهذا ما دفع القاضي الجرجاني الى القول بأنّ ملاك الاستعارة قائم على « مناسبة المستعار له ،

---

(1) الانباري 75 .

(2) الآمدي (الحسن بن بشر) 214 .

وامتزاج اللفظ بالمعنى حتى لا يوجد بينهما منافرة ، ولا يتبيّن في أحدهما اعراض عن الآخر » (1) والآمدي بعد أن يرد على أبي تمام عدداً من استعاراته (2) لفقدانها عنصر التلاؤم والتفاعل بين أطرافها ، يذهب الى أنّ العرب انما استعارت المعنى لما ليس له « اذ كان يقاربه : أو يدانيه أو يشبهه في بعض أحواله ، أو كان سبباً من أسبابه ، فتكون اللفظة المستعارة حينئذ لائقة بالشيء الذي استعيرت له ، وملائمة لمعناه » (3) .

ومن هنا فان أفضل أنواع الصورة الاستعارية وأكثرها قدرة على التأثير والاثارة ، تلك التي يبلغ فيها التفاعل بين أطرافها وعناصرها درجة يتوهم معها المتلقى مداخلة المستعارللمستعار له ، واتحاده به وكونه اياه ، بحيث يتمكن ذلك في النفس ، وهذا يعتمد على براعة المبدع وحذقه . وقد التفت عبد القاهر الجرجاني الى ذلك ، فقد ذهب الى انّ من أجمل الصور الاستعارية وأحسنها تلك التي يقوى فيها الشبه بين الأصل والفرع « حتى يتمكن الفرع في النفس بمداخلة ذلك الأصل والاتحاد به وكونه اياه » (4) ولمداخلة الفرع الأصل واتحاده به وتفاعله معه فانك تجد بامثال هذه الاستعارات « الجماد حيّاً ناطقاً ، والأعجم فصيحاً ، والأجسام الخرس مبينة ، والمعاني الخفية بادية جلية » (5) . وهكذا نجد أنّ التفاعل بين عناصر الصورة الاستعارية وملاءمتها لحركة النفس الشعورية ، والجو النفسي العام ، هو الذي يمنحها القدرة والفعالية ، وانّ تشوق النفس لها وانشدادها بها يتوقف على مدى انسياب الصورة مع ذبذبات النفس الوجدانية ، وقد لخص أبو هلال العسكري هذه الحقيقة بقوله : « وليس لحسن الاستعارة وسوء الاستعارة مثال يعتمد ، وانما يعتبر ذلك بما تقبله النفس أو ترده ، وتعلق به أو تنبو عنه » (6) .

ونتيجة لهذا الامتزاج التام بين اللفظ والمعنى ، وبين الصورة وذبذبات النفس الشعورية ، وتفاعل أطرافها وعناصرها ، فاننا بوساطتها نستطيع أن نعبر عن خلجات أنفسنا ، وأحاسيس مشاعرنا تعبيراً يقصر عن أدائه التعبير المباشر . فبها يتم امتزاج الشعور باللفظ ، والمعاني المجردة بالصور الحسية ، فالشاعر بحق ـ كما يرى مُري ـ يضطر دائماً الى الاستعارة عندما يشعر أنّ اللغة العادية عاجزة عن التعبير عن انفعالاته الغامضة وايضاحها (7) . وأنها ـ أي الاستعارة ـ تستطيع في التعبير ، الكشف عن حقائق أخلاقية

---

(1) القاضي الجرجاني 41 .

(2) الآمدي (الحسن بن بشر) 208-213 .

(3) السابق 213-214 .

(4) اسرار البلاغة 308 .

(5) السابق 41 .

(6) أبو هلال العسكري 309 .

(7) Murry (J. Middleton): The problem ob style (London, 1930), P. 78 .

مجردة يتعذر على اللغة العادية بلوغه [1] .

وهذا ما أكده البلاغيون والنقاد العرب القدامى ، فهذا الرماني يرى أن الاستعارة الحسنة : « ما أوجب بلاغة ، ببيان لا تنوب منابه الحقيقة » [2] . وأبو هلال العسكري يقول : « ولولا أنّ الاستعارة المعيبة تتضمن ما لا تتضمنه الحقيقة من زيادة فائدة لكانت الحقيقة أولى منها استعمالا » [3] أما عبد القاهر الجرجاني فانه يبدو أكثر ادراكاً لهذه الحقيقة حينما ذهب الى أنّ الصور الاستعارية يبين لنا بوساطتها : « فائدة ومعنى من المعاني وغرضاً من الأغراض ، لولا مكان تلك الاستعارة لم يحصل لك » [4] .

وهكذا نرى أنّ بالتفاعل بين اطراف الصورة الاستعارية ، وبينها وبين حركة النفس ومشاعرها الوجدانية ، يتم امتزاج لوني الحياة المادي والمعنوي ، وتصبح تلك الصور مزيجاً سحرياً يعج بالشحنات الشعورية الممتزجة بالصور الحسية ، والتي يكون لها في النفس فعل السحر ، وتفعل فيها ما لا تفعله الخمرة بشاربها .

---

(1) Norman Friedman, The Imagery, VOL, X11 (1932), P. 360 .

(2) ابن رشيق ، 1/242 .

(3) أبو هلال العسكري ، 274 .

(4) أسرار البلاغة ، 31 .



الكناية

تكاد تكون الكناية من أكثر الأساليب البلاغية من حيث اختلاف البلاغيين القدامى في تحديدها وفي بيان ما يدخل ضمنها من الظواهر والأساليب فقدامة بن جعفر يتعرض لها تحت عنوان ـ اللحن ـ ويجمع بينها وبين التعريض ، اذ اللحن عنده « هو التعريف بالشيء من غير تصريح أو الكناية عنه بغيره » (1) ، كما جاء ذلك في كتاب نقد النثر ـ المنسوب اليه ـ ويميز بينها وبين ما سماه « الأرداف » والذي هو أحد طرق الكناية ، ويرى أنه غيرها ، اذ هو عنده « أن يريد الشاعر دلالة على معنى من المعاني فلا يأتي باللفظ الدال على ذلك المعنى ، بل بلفظ يدل على معنى هو ردفه وتابع له » (2) ، وقد تابعه أبو هلال العسكري في ذلك حينما اعتبر الكناية والتعريض والتورية عن الشيء من جنس واحد ، وهي عنده « أن تكنى عن الشيء وتعرض به ولا تصرح على حسب ما عملوا في اللحن والتورية عن الشيء . كما فعل العنبري اذ بعث الى قومه بصرة شوك وصرة رمل وحنظلة ، يريد : جاءتكم بنو حنظلة في عدد ككثرة الرمل والشوك » (3) ، واعتبر الأرداف والتمثيل اللذين هما من طرق الكناية ظاهرتين متميزتين عنها ، ولم يعتبرهما منها ، وبحث كلا منهما في فصل مستقل (4) ، كما اعتبر الاشارة غيرها ، وفهمها على أنها كل أسلوب فيه حذف يفيد الاشارة الى معان كثيرة ، كقولك : « لو رأيت علياً بين الصفين » (5) .

بيد ان مفهوم الكناية بدأ يتبلور ويستقر على يدي عبد القاهر الجرجاني الذي ذهب الى ان الكناية تعني « أن يريد المتكلم اثبات معنى من المعاني فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة ، ولكن يجيء الى معنى هو تاليه وردفه في الوجود فيومىء به اليه ، ويجعله دليلاً عليه » (6) ، فهي اذن التعبير عن الشيء بلازمه . وقد أثر فهم عبد القاهر هذا للكناية في البلاغيين الذين جاءوا بعده ، فقد نقل ابن الزملكان تعريفه لها نقلا يكاد يكون

---

(1) نقد النثر 59 .

(2) نقد الشعر 178 .

(3) ابو هلال العسكري 381 .

(4) المصدر السابق 360-364 .

(5) المصدر السابق 358 كما فرق اسامة بن منقذ بينها وبين الاشارة الا انها مع ذلك عنده من جنس واحد ، بيد ان الأولى كناية عن كل شيء قبيح ، والثانية اشارة الى كل شيء حسن انظر اسامة بن منقذ 99 .

(6) دلائل الاعجاز 52 .

حرفياً [1] ، وكذا الذي فعله الفخر الرازي [2] ، وابن سراج المالكي [3] . أما ابن الأثير فقد وسع من مفهومها حينما رآها كل اسلوب يحتمل معنيين ، أحدهما قريب يدل عليه ظاهر اللفظ ، وهو ما لا يقصد اليه المتكلم عادة ، وآخر بعيد يؤدي اليه القريب ، وهو مراد المتكلم في الغالب . ويصار الى هذا المعنى البعيد ـ عنده ـ اما بالارداف [4] ، وهو التعبير عن الملزوم بلازمه ، وهو ما ذهب اليه عبد القاهر الجرجاني [5] ، أو بالتمثيل ، وهو التعبير عن المعنى بمثاله ، كقولهم : « فلان نقيّ الثوب أي منزه عن العيوب » [6] أو بالمجاورة ، وهي التعبير عن الشيء بتركه الى ما جاوره ، ويمثل له بقول عنترة [7] :

بزجاجـة صفـراء ذات أسرة قرنـت بأزهـر في الشمال مُقدّم

حيث أراد بالزجاجة الخمر ، ولكنه ـ كما يقول ابن الأثير ـ : « ذكر الزجاجة وكنى بها عن الخمر لأنها مجاورة لها » [8] ولكنه مع ذلك لم يعتبر التعريض منها ، بل فرق بينها وبينه ، حينما رأى ان الكناية في أصل الوضع أن تتكلم بشيء وتريد غيره » [9] ، بينما التعريض « اللفظ الدال على الشيء من طريق المفهوم كقولك لمن تتوقع صلته ومعروفه بغير طلب : والله اني لمحتاج وليس في يدي شيء وانما سمي التعريض تعريضاً لأن المعنى فيه يفهم من عرضه أي جانبه » [10] أما السكاكي فقد وسع مفهومها حينما رآها تشمل التعريض والتلويح والرمز والاشارة والايماء كما تشمل الارداف والتمثيل ، وانّ الجميع طرق لها ، وهي تتفاوت بحسبها . فالمناسب « للعرضية : التعريض ، ولغيرها ـ ان كثرت الوسائط ـ التلويح ، وان قلت مع خفاء ، الرمز ، وبلا خفاء الايماء والاشارة » [11] وتابعه على ذلك القزويني [12] .

***

رأى :

والذي أراه بعد عرضنا لآراء البلاغيين في تحديد مفهوم الكناية :

---

(1) الرازي 104 .
(2) ابن الزملكان 37 .
(3) يحيى بن حمزة العلوي 1/671-368 .
(4) ابن الأثير 3/58-60 .
(5) دلائل الاعجاز 52 .
(6) ابن الأثير 3/58 .
(7) انظر البيت في المصدر السابق الصفحة نفسها والخطيب التبريزي 349 .
(8) ابن الأثير 3/58 .
(9) ابن الأثير 3/52 .
(10) المصدر السابق 3/56-57 .
(11) السكاكي 190-194 .
(12) الخطيب القزويني 343-344 .

1 ـ ان التعريض والتلويح والرمز والاشارة والايحاء والارداف والكناية بالتمثيل أو بالمجاورة ، كلها طرق للكناية وان اختلفت . حيث يضمها بعد عام وهـو الاشـارة الى المعنى المراد من بعد عن طريق المعنى القريب الذي يدل عليه ظاهر اللفظ لعلاقة بينهما .

2 ـ ان الكناية من المجاز وليست تعبيراً حقيقياً ، ما دام المعنى المراد منها ليس ما يدل عليه ظاهر اللفظ ، وانما هو معنى آخر بعيد يهدي اليه المعنى اللغوي لظاهر اللفظ لعلاقة تربط بينهما ، وان كان هذا المعنى اللغوي الذي يدل عليه اللفظ يمكن أن يراد به الحقيقة . اذ المدار في هذا على المعنى المقصود أولا وبالذات وهو المعنى البعيد ، لا على ما يدل عليه ظاهر اللفظ . ففي قول القائل يعرض بحاجته لمن يرجو نوالـه : انـي جائـع عريان ، فهو وان كان من المحتمل أن يكون جائعاً عريان واقعاً ، وانه يمكن أن يصدق عليه أنه أراد اخباره بواقع حاله ، فان المتكلم لم يرد بتعريضه هذا أساساً اخبار المخاطب بجوعـه وعريه ، وانما الذي أراده ، السؤ ال منه بمدّ يد العون والمساعدة اليه ، لكنه عدل عن التصريح الى التعريض لحفظ ماء وجهه ، أو لأسباب أخرى . فهو كأنما أراد أن يقول له : اني بحاجة الى مساعدتك وعونك . فالمعنى المقصود به أولا وبالذات هو غير ما يدل عليه ظاهر اللفظ ، فهو استعمال للفظ في غير ما وضع له ، وهذا هو المجاز .

3 ـ بيد أن الكناية بجميع طرقها التي تستخدمها ، تنفرد عن المجاز وهي منه ، كما انفردت الاستعارة . ولهذا آثرنا أن نبحثها في مبحث مستقل عن المجـاز ، وذلك لأنهـا امتازت عن بقية أنواعه بمميزات اقتضت ذلك ، وهي :

أ ـ ان المتكلم في الصورة الفنية القائمة على المجاز المرسل أو الاستعارة لا يريد ـ ولأبعاد نفسية معينة ـ الا المعنى المراد نقله الى المتلقى والتجربة الشعورية التي يعيشها ، ولكنه من أجل أن يتمكن من نقل تجربته ، واثارة الانفعالات المناسبة في نفس المتلقـي يستخدم للوصول الى ذلك ، تلك الصورة الفنية من التعبير المجازي التي تكون أكثر تمكناً وقدرة على اثارة الانفعالات وقابلية على جعل موقف المتلقى منها ملائماً . ولذا يتحتم على المتكلم أن يضمن كلامه قرينة توضح المقصود من استخدامه لهـذه الصـور من التعابـير المجازية ، ومراده منها ، وتمنع من توهـم ارادة المعنى الذي يدل عليه ظاهر اللفظ . أما في الكناية فالأمر يختلف ، اذ المتكلم فيها بالقدر الذي يريد فيه نقل المتلقى الى المعنى الثاني البعيد الذي من أجله صاغ الصورة الكنائية ، يريد أن يبقى على احتمال إرادة المعنى الأول الذي يدل عليه ظاهر اللفظ ، والنسق الطبيعي لعناصر الصورة حسب واقعهـا العيانـي المرصود ، ومن أجل الابقاء على هذا الاحتمال ، ولـكي يكون وارداً ، فانـه يسقـط من الأساس القرينة التي تمنع من ارادة المعنى الظاهري من الصورة ، ليبقى على احتمال ارادة كل من المعنيين .

ب ـ ان الكناية باعتبارها من عناصر التعبير غير المباشر « التصوير الفني غير المباشر » ، تشارك بقية عناصر الصورة ، لا سيما المجاز ، في كثير من الأبعاد النفسية ، الا أنها تكاد تنفرد بواحد منها ، يكون الأساس النفسي الجوهري لها ، ويتمثل في التلميح الى المعنى المراد نقله والاشارة اليه من خلف ستار ونقل المتلقى اليه نقلاً رقيقاً مؤدباً .

***

وعلى هذا فان من أهم الأبعاد النفسية التي تفيدها الصورة الكنائية :

التلميح وأثره في نفس المتلقى :

ان هذا البعد النفسي نجده في كلفة الصور الكنائية على اختلاف الطرق المؤدية اليها ، والتي ذكرها البلاغيون . ويتمثل هذا البعد النفسي في الخفاء والستر الذي يصطنع اسداله المتكلم على المعنى الذي يريده أساساً ، مع التلويح له ، والاشارة اليه . اذ أن ذلك يجعل المعنى أوقع في النفس ، والصورة أقدر على احداث الاستجابة المناسبة ، وذلك لأنه :

أ ـ ان المتلقى في الصورة الكنائية ، لا ينتقل ذهنه الى المعنى البعيد الذي يريده المتكلم في الأساس مباشرة ، وانما يحتاج الى شيء من الرويّة واعمال العقل . اذ أن عناصر الصورة الكنائية قد اختيرت ونسقت تنسيقاً فنياً دقيقاً ، بحيث يصح تفسيرها بأبعادها المكانية المرصودة ، تماماً مثلما يصح تفسيرها بأبعادها الثانية التي تتماشى وحركة النفس وتجربتها الشعورية الذاتية . ففي الصورة الكنائية ايهام ، لكنه ليس ملغزاً ، وانما ايهام يحمل مفتاحه معه . والمتلقى حينما يتعرف على المعنى الذي يقصده المتكلم ويشير اليه في الصورة الكنائية بعد معاناة وتفكير ، فانه يحس بالمتعة والسعادة . فالنفس بطبيعتها تشعر بسعادة غامرة حينما تظفر بالشيء بعد طول معاناة وتعب من أجل الحصول عليه ، وسيقع الظفر بالمعنى المراد من نفس المتلقى موقع البشرى لشعورها بحلاوة الفهم . ومن الممكن القول : ان ابن طباطبا العلوي قد التفت الى هذا البعد النفسي وتفسيره حينما ذهب الى أن التعريض الخفي يكون أبلغ في معناه من التصريح الظاهر الذي لا ستر دونه ،ويقع من المتلقى عند الفهم موقع البشرى من صاحبها [1] .

ب ـ ومن هنا فان الصورة الكنائية ، ترفع من قيمة المعنى البعيد الذي تشير اليه في نظر المتلقى وتعمل على توكيده في نفسه والاعتزاز به وتفخيمه . وقد اشار الى هذا صاحب كتاب نقد النثر حينما ذهب الى أنّ المتكلم انما يلجأ الى الكناية من أجل مجموعة من

---

(1) ابن طباطبا العلوي17 .

الأغراض منها التعظيم [1] . كما أشار اليه عبد القاهر الجرجاني أيضاً ، حينما قال : « وكما أن الصفة اذا لم تأتك مصرحاً بذكرها ، مكشوفاً عن وجهها ، ولكن مدلولا عليها بغيرها ، كان ذلك أفخم لِشأنها ، وألطف لمكانها ، كذلك اثبات الصفة للشيء تثبتها له اذا لم تلقه الى السامع صريحاً وجئت اليه من جانب التعريض والكناية والرمز والاشارة ، كان له من الفضل والمزية ومن الحسن والرونق ما لا يقل قليله ، ولا يجهل موضع الفضيلة فيه » [2] .

***

(1) نقد النثر 59 .

(2) دلائل الاعجاز 236-237 .

التسامي والترفع :

ومن الأبعاد النفسية المهمة التي تفيدها الكناية وتتوافر عليها « التسامي والترفع » فقد يعمد المتكلم في كثير من الأحيان من أجل التعبير عن معنى معين الى العـدول عن الألفاظ الظاهرة فيه ، واللجوء الى الاشارة اليه بالفاظ أخرى لا يدل ظاهرها عليه ، ولكنها أكثر تهذيباً وقبولا لدى السامعين ، وذلك لاعتبارات نفسية بعضها يرجع الى المتكلم ، كأن يكون ذا منزلة رفيعة لا يليق به أن يجري بعض الألفاظ البذيئة على لسانه ، كما في الصور التي تستعمل للكناية عن المعاني القبيحة ، أو أنّ في المجلس من يحتشم فيستحي من التصريح بها . ولعل الى هذا نظر صاحب كتاب نقـد النثـر حينما رأى أن من جملـة الأغراض التي يصار من أجلها الى الكناية هو الاستحياء [1] . وان كانت ظاهرة الترفّـع والاستنكاف عن الفحش ترجع الى طبيعة النفس الانسانية عامة . فهي تميل اليه وتشعر بالغبطة والمتعة والترف نتيجته . وقد يعمد المتكلم الى التسامي والترفع في الصورة الكنائية من أجل خلق جوّ نفسيّ ايحائيّ خاص عند المتلقى لما للصورة الكنائية الجديدة وعناصرها من دلالة ايحائية مناسبة تختلف عن الدلالة الايحائية التي يخلقها التعبير المباشر . وهذا ما نجده في قوله تعالى في صفة المسيح وأمه العذراء مريم ، حيث قال تعالى عنهما : « كانا يأكلان الطعام » [2] كناية عن قضاء الحاجة عند كل منهما وفي هذا التعبير تسـام رائـع وترفّـع عن التصريح ، وذلك لمنزلته سبحانه من جهة مما لا يليق بها التصريح عن المعنى المقصود ، ومن جهة أخرى ، فان الجو النفسي الذي يوحيه قوله تعالى :

«كانا يأكلان الطعام » في نفس المتلقى يختلف عن الجو الذي كان سيخلقه التعبير لو جاء مصرحاً بقضاء الحاجة . فالآية الكريمة يرسم ظاهر لفظها صورة المسيح وأمه عليهما السلام وهما يأكلان الطعام ، والطعام حاجة ضرورية لادامة الحياة والمخزون الادراكي والانطباعات النفسية السابقة عنها جميلة محببة ، فدلالتها الايحائية تكون محببـة أيضـاً ، وتولّـد في المتلقى انفعالاً ايجابياً ملائماً لتقبل الصورة ، وهي في الوقت نفسه تشير الى قضاء الحاجة للتلازم بينهما . ولو جاءت الآية الكريمة مصرحة بالتعبير عن قضاء الحاجة لولّـد الجوّ النفسيّ الذي يوحيه التصريح بها في نفس المتلقى انفعالاً منفراً ومقززاً ، للانطباعات

(1) نقد النثر 59 .

(2) سورة المائدة الآية 75 .

المرتكزة في ذهنه عنها ، اذ ستنقله الى تلك الصورة التي اختزنها في مخيلته عنها . ولعلنا لا نعدم الاشارة الى هذا البعد النفسي في الصورة الكنائية من البلاغيين القدامى . من ذلك ما ذهب اليه المبرّد في أن « من الكناية وذاك أحسنها ، الرغبة عن اللفظ الخسيس المفحش الى ما يدل على معناه من غيره » (1) ، واستشهد عليها بقوله تعالى : « وقالوا لجلودهم لم شهدتم علينا » (2) ، اذ فسر جلودهم بالكناية عن فروجهم ، وانه سبحانه وتعالى عدل عن اللفظ الخسيس الى ما دل على معناه من غيره . ولعل أسامة بن منقذ كان ينطلق من هذا الفهم حينما فرّق بين أنواع الكناية فجعل منها ما كان اشارة الى كل شيء حسن ، والآخر ما كان كناية عن كل شيء قبيح (3) .

***

توكيد المعنى عن طريق التلازم :

ومن الأبعاد النفسية المهمة التي تفيدها الصورة الكنائية وتتوافر عليها هي الهيمنة على المتلقى عن طريق توكيد المعنى المراد تقريره في نفسه للتلازم بينه وبين ما يدل عليه ظاهر اللفظ . ويبدو هذا البعد النفسي بصورة أكثر جلاء في الصورة الكنائية التي طريقها الارداف خاصة . اذ الكناية بالارداف ـ كما قربناها في مفهوم البلاغيين ـ تعتمد على الانتقال من المعنى الذي يدل عليه ظاهر اللفظ الى المعنى الذي يريده المتكلم للتلازم بينهما ، على اعتبار أن ثبوت المعنى الظاهري يستلزم ثبوت المعنى البعيد المكني عنه ويستدعي تحققه ، بصفته لازما له . فعمر بن أبي ربيعة مثلاً ، حينما أراد أن يشير الى طول رقبة حبيبته ، باعتباره من عناصر جمال المرأة عند العرب ، لم يأت باللفظ الدال عليه صراحة ، وانما عدل الى ما يفهم منه ذلك بالتلازم فقال (4) :

بعيدة مهوى القرط اما لنوفل أبوها ، واما عبد شمس وهاشم

لأن مهوى القرط على الكتف لا يكون بعيداً ، الا اذا كانت الرقبة طويلة . وأثر هذه الصورة في المتلقى ، أنها تولد فيه اقناعاً أكبر بالمعنى الذي تشير اليه ، بتوكيده وتقريره في نفسه ، فتكون لذاك قادرة على احداث الاستجابة المناسبة عنده . وذلك لأن النفس يكون تقبّلها للمعاني أسرع وأكد اذا كانت تلك المعاني مشفوعة بالشاهد والدليل . وهذا ما نجده حاصلاً في هذا النوع من الصور الكنائية التي طريقها الارداف ، فالمبدع فيها

(1) الكامل 6/2 .

(2) سورة فصلت الآية 21 .

(3) اسامة بن منقذ 99 .

(4) انظر البيت في نقد الشعر 178 وفي ديوانه 348 .

يتحايل في التأثير على المتلقى لتقرير المعنى المقصود في نفسه ، عن طريق تقديم معان هي في الحقيقة نتيجة طبيعية لمعان أخرى ، إنْ سلم بها المتلقى ، فانه لا يستطيع الا أنْ يُسلّم معها بتلك المعاني المقصودة في الأساس . فاذا استطاع عمر بن أبي ربيعة في بيته الذي ذكرناه ، أن يرسم في مخيلة المتلقى انّ المسافة بين قرط حبيبته وكتفها بعيدة ، فانه قد رسم فيها بالتبعية والتلازم طول رقبتها ، ولا يحتاج الى أن يذكر له ذلك صراحة وانما سيفهم المتلقى هذه الحقيقة ويسلّم بها ، وهو يتأمل الصورة التي رسمها الشاعر .

وقد فهم البلاغيون هذا البعد النفسيّ فهماً جيداً ، وأشاروا اليه اشارات واضحة جليّة . ويبدو هذا الفهم في البداية بسيطاً سطحياً عند قدامة ابن جعفر وهو يتحدث عن الكناية في بيت عمر بن أبي ربيعة السابق ، في اشارته الى أن الدلالة على التابع تبين عن المتبوع (1) . ولكننا نجد العمق في فهم هذا البعد النفسي لهذا النوع من الصور الكنائية عند عبد القاهر الجرجاني وهو يعلل سبب تأثيرها في نفس المتلّقى ، حيث يقول : « أما الكناية فانّ السبب في أن كان الاثبات بها مزية لا تكون للتصريح ، انّ كلّ عاقل يعلم - اذا رجع الى نفسه - انّ اثبات الصفة باثبات دليلها ، وايجابها بما هو شاهد في وجودها ، أكد وأبلغ في الدعوى من أن تجيء اليها فتثبتها هكذا ساذجاً غفلاً ، وذلك لأنك لا تدّعي شاهد الصفة ودليلها الا والأمر ظاهر معروف وبحيث لا يشك فيه ، ولا يظن بالمخبر التجوز والغلط » (2) . وقد تأثّر اغلب البلاغيين الذي جاؤوا بعده بفهمه هذا وتابعوه فيه (3) .

***

---

(1) نقد الشعر 178 .

(2) دلائل الاعجاز 57-58 .

(3) الرازي 104 والسكاكي 195 وابن الزملكان 37 والخطيب والقزويني 346 .



فصل ختامي

« علاقة النص بالمبدع »



لما كان الأسلوب البياني يمثل طريقه خاصة من طرق التعبير عن الذات وتصوير مشاعرها وافكارها [1] ، فان من الطبيعي أن يرتبط ارتباطاً وثيقاً بشخصية صاحبه . وأن يتلون بسماته الشخصية . ومن هنا كان لكل شاعر أو كاتب أسلوب يختلف عن الآخر في بعض خصائصه .

وقد أيدت الدراسات النفسية الحديثة ذلك [2] ، ونهج كثير من أدبائنا ونقادنا المعاصرين منهج النقد النفسي في تحليل النصوص الأدبية وتقويمها واستكناه سمات شخصية الشاعر أو الكاتب من خلالها ، مستعينين ببعض معطيات النظريات الحديثة في علم النفس ، كالذي فعله العقاد [3] وطه حسين [4] والمازني [5] وعبد العزيز عتيق [6] ، وعز الدين اسماعيل [7] ، ومحمد خلف الله أحمد [8] ، وأحمد الشايب [9] . والنويهي [10] .

ومهمتنا في هذا الباب ، بعد أن أصبحت مسألة تأثر الأسلوب القولي بشخصية

---

(1) انظر الصفحة 3 من هذا البحث .

(2) سعد عبد الرحمن ، السلوك الانساني (القاهرة ـ 1971)-102 ومصطفى فهمي ، الدوافع النفسية ، (دار مصر للطباعة ، 1953)-125-132 ومصطفى فهمي ، مجالات علم النفس (دار مصر للطباعة ، بدون تاريخ) ، 14 وسعد جلال : المرجع في علم النفس ، (دار المعارف بمصر ، 1974) -368-374-377-383-384 وأسس علم النفس الجنائي ، 78-80-138-141-148 وانتصار يونس ، السلوك الانساني (دار المعارف بمصر ، 1974) -346-348 وعبد الرحمن محمد عيسوي ، 76-94 وفراير ورفيقاه ، علم النفس العام ، ترجمة ابراهيم يوسف المنصور (بغداد ، 1968)-290 ، أحمد عزت راجح ، 76-77 علم النفس في حياتنا اليومية (القاهرة ، 1966)-111 وشارل بلوندل 156-159 ومصطفى سويف ، 156-157-158-170-175-177-180-181 ويوسف مراد ، دراسات في التكامل النفسي ، (الطبيعة الأولى ، 1958 ، لم يذكر مكان الطبع) ، 15 ، وعبد الرحمن بدوي ، أرسطو ، (القاهرة ، 1944)-245 وهادفيلد ، علم النفس والأخلاق ـ تحليل نفسي للخلق ـ ، ترجمة محمد عبد الحميد أبو العزم ، (القاهرة ، 1953)-114 .

(3) العقاد (عباس محمود) ، أبو نواس الحسن بن هانيء (بيروت ، 1388 هـ ـ 1968 م) .

(4) طه حسين ، مع المتنبي (القاهرة ، 1937) وطه حسين ، تجديد ذكرى أبي العلاء (القاهرة ، 1370 هـ ـ 1951 م) .

(5) ابراهيم عبد القادر المازني ، حصاد الهشيم (القاهرة ، 1957) وابراهيم عبد القادر المازني ، قبض الريح (القاهرة ، 1948 م) .

(6) عبد العزيز عتيق ، في النقد الأدبي ، (بيروت ، 1972)-131-133 .

(7) عز الدين اسماعيل في كتابه « التفسير النفسي للأدب » .

(8) محمد خلف الله أحمد في كتابه « من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده » .

(9) أحمد الشايب 137-184 .

(10) محمد النويهي ، شخصية بشار (بيروت 1391 هـ ـ 1971 م) ومحمد النويهي ، نفسية أبي نواس ، (القاهرة 1970 م) .

صاحبه وتلونه بسماتها وخصائصها ، مسألة معروفة مفروغاً منها ، انّ مهمتنا هي في التعرف على مقدار تنبه البلاغيين القدامى الى هذه العلاقة الوثيقة بين الأسلوب وشخصية صاحبه .

واذا استقرأنا موروثنا البلاغي والنقدي ، أمكننا القول : بأن القدامى قد تنبهوا الى هذه الظاهرة ، وأشاروا اليها في كثير من بحوثهم البلاغية والنقدية ، بيد أن ذلك لا يخرج على كونه اشارات وملاحظات مقتضبة تبتعد عن العمق والتحليل المنهجي التطبيقي . ولكنها مع اقتضابها مركزة تعكس خلاصة تجارب البليغ والناقد ، وعصارة خبراته . وبعد ذلك فاننا لم نعثر ـ في حدود مطالعتنا ودراستنا ـ على واحد من البلاغيين القدامى ، قد قدم لنا دراسة تحليلية مستقلة توضح ارتباط الأسلوب بشخصية صاحبه .

ونظرة فاحصة للاشارات والملاحظات التي قدمها البلاغيون القدامى حول هذه الظاهرة ، ترينا أنها تدور في مجالين هما في الواقع العنصران الرئيسان لتكوين الشخصية :

أولهما : الصفات المورزثة والغريزية التي تشكل عندهم طبع الشاعر أو الكاتب ، وأثرها في انتاجه الأدبي .

وثانيهما : الصفات المكتسبة بسبب عوامل خارجية من بيئة وثقافة واحداث وتجارب وجدانية ، وأثر ذلك في شخصية المبدع وانتاجه .

***

أولاً : الطبع « الصفات الموروثة » :

ففي مجال الصفات النفسية الموروثة التي تشكل في رأيهم طبع الشاعر أو الكاتب ، فقد ذهبوا الى أنّ ذلك يطبع آثاره في الانتاج الأدبي لفظاً وبناء وتصويراً . فمن كان غليظ الطبع جاءت ألفاظه جاسية قوية منسجمة مع طبيعة تركيبه النفسي ، ومن كان ليّن العريكة رقيقاً جاءت الفاظه كذلك ، سلسة رقيقة لينة . ولعل الجاحظ أول من أشار الى هذه العلاقة الوطيدة بين النص وصاحبه حينما قال : « الوحشي من الكلام يفهمه الوحشي من الناس »[1] وخير من التفت الى هذه العلاقة بين طبع الانسان وانتاجه الأدبي من القدامى ، القاضي الجرجاني ، حينما قال في « الوساطة » وهو يتحدث عن الشعر ما نصه : « وقد كان القوم يختلفون في ذلك ، وتتباين فيه أحوالهم ، فيرق شعر أحدهم ، ويصلب شعر الآخر ، ويسهل لفظ أحدهم ويتوعر منطق غيره . وانما ذلك بحسب اختلاف الطبائع ، وتركيب الخلق ، فان سلامة اللفظ تتبع سلامة الطبع ، ودماثة الكلام

(1) البيان والتبيين ، 144/1 .

بقدر دماثة الخلقة ، وأنت تجد ذلك ظاهراً في أهل عصرك وأبناء زمانك ، وترى الجافي الجلف منهم كز الالفاظ ، معقد الكلام ، وعر الخطاب ، حتى أنك ربما وجدت ألفاظه في صوته ونغمته ، وفي جرسه ولهجته »(1) . فالشاعر أو الكاتب لا يختار من الألفاظ الا ما ينسجم وذبذباته الشعورية الوجدانية وطبيعة تركيبه النفسي . فالشعراء مثلاً كما يقول ابن رشيق : « كل يصف الشيء بمقدار ما في نفسه من ضعف أو قوة ، وعجز أو قدرة »(2) . ومن هنا اختلف الشعراء والكتاب في انتقاء الألفاظ التي يفضلونها من حيث جرسها ونغمتها ودلالتها الايحائية ، حتى أصبحت الألفاظ تجري من السمع مجرى الأشخاص من البصر ،(3) ، « فالألفاظ الجزلة تتخيل في السمع كأشخاص ذوى دماثة ولين أخلاق ولطافة مزاج(4) . وقد أورد ابن الأثير أيضاً اشارات وملاحظات نقدية أخرى تكشف عن احساسه بهذه الصلة الوطيدة بين النص وصاحبه ، وتفاوت طبيعة الألفاظ المنتقاة بحسب تفاوت طبائع الشعراء أو الكتاب . من ذلك ما أورده في شأن تقويم ألفاظ كل من الشاعرين أبي تمام والبحتري ، فقد ذكر انّ أبا تمام الذي اتصف بالحزم والجدية تجد الفاظه كأنها رجال قد ركبوا خيولهم ، واستلأموا سلاحهم وتأهبوا للطراد بينما البحتري الرقيق الطبع ، اللين العريكة ، الجميل الصوت والخلقة ، تجد ألفاظه كأنها نساء حسان عليهن غلائل مصبغات ، وقد تحلين بأصناف الحلى(5) .

وهكذا نجد النقاد القدامى كانوا يقيمون الشعراء ويصفون تعاملهم مع الألفاظ بأوصاف تنسجم وطبيعة كل منهم . فأبو تمام عندهم كالقاضي العدل ، يضع اللفظة موضعها ، ويعطي المعنى حقه ، وأبو الطيب المتنبي كالملك الجبار : يأخذ ما حوله قهراً وعنوة ، أو كالشجاع الجريء : يهجم على ما يريده لا يبالي ما لقي ، ولا حيث وقع(6) .

وقد استدل ابن الأثير على سلاسة طبع أبي العتاهية بسهولة ألفاظه ، اذ رآها كاشفة عن ترويق خاطره ، ورقة طبعه(7) . واستشهد له بأبياته التي يمدح فيها المهدي ويشبب بجاريته « عتب » والتي يقول فيها(8) :

ألا ما لسيدتي مالها تدل فأحمل ادلالها

(1) القاضي الجرجاني ، 17-18 .
(2) ابن رشيق ، 1/236 .
(3) ابن الأثير ، 1/252 .
(4) المصدر السابق ، الصفحة نفسها .
(5) المصدر السابق الصفحة نفسها .
(6) ابن رشيق 1/133 .
(7) ابن الأثير ، 1/250 .
(8) المصدر السابق ، 1/251 .

ألا ان جاريـة للامـا م ، قـد سكن الحسـن سربالهـا
لقـد أتعـب الله قلبي بهـا وأتعـب فـي اللـوم عذالهـا

وربط بين رقة طبع الشاعر المولد العباس بن الأحنف وبين رقة ألفاظه وعذوبة شعره الذي رآه يمر على النفس مرور النسيم على عذبات الأغصان ، وانه كلؤلؤات طل على طرر ريحان [1] . واستشهد له ببعض شعره في جارية كان يشبب بها ، وهو قوله [2] :

يا فوز يا منية عباس قلبـي يفـدي قلبـك القاسي
أسـأت اذا أحسنـت ظنـي بكم والحـزم سوء الظـن بالناس
يقتلنـي شوقـي فآتيكم والقلـب مملـوء من الياس

وبقوله [3] :

وانـي ليرضينـي قليل نوالكم وان كان لا أرضى لكم بقليل
بحرمـة ما قد كان بينـي وبينكم من الـود الا عدتـم بجميل

ورأى أن لا اعذب من هذه الأبيات أو أعلق بالخاطر وأسرى في السمع [4] .

ويبدو أن احساس النقاد العرب بالعلاقة بين النص وصاحبه قديم . فقد روى انه قيل لكثيّر : من أشعر العرب ؟ فقـال : امـرؤ القيس اذا ركب ، وزهـير اذا رغـب ، والنابغة اذا رهب ، والأعشى اذا شرب [5] . وقريب من هذا ما حكى عن الأصمعي [6] . وهذا يعني أنّ النابغة بناء على تركيبه النفسي ، وطبعه الفطري ، شديد الاستجابة لدافع الخوف والرهبة ولما كان الشعر يرتبط بشخصية صاحبه ، لذا كان شعره الصادر عن هذا الدافع النفسي خيراً من غيره ، حتى أصبح ذلك من جملة ما يطبع شعره ويميزه . وهكذا القول بالنسبة لباقي الشعراء الآخرين . ومن هنا ذهب عبد القاهر الجرجاني في « الرسالة الشافية » ، الى أنّ الرجل قد يكون : « في المديح أشعر منه في المراثي ، وفي الغزل واللهو والصيد أنفذ منه في الحكم والآداب . . . . » [7] .

***

(1) المصدر السابق 248/1-249 .
(2) نفس المصدر 249/1 .
(3) ابن الأثير ، 249/1 .
(4) المصدر السابق ، الصفحة نفسها .
(5) أبو هلال العسكري ، 29 وابن رشيق ، 95/1 .
(6) ابن رشيق ، 95/1 .
(7) الجرجاني (عبد القاهر) ، الرسالة الشافية ، ضمن ثلاث رسائل في اعجاز القرآن ، (القاهرة ، 1968) -126 .

ثانياً : الصفات المكتبية

ولم يفت البلاغيين القدامى ما للعوامل الخارجية من تأثير مباشر وكبير في تكوين شخصية الانسان وتحديد سلوكه ، وبالتالي ملامح انتاجه الأدبي وخصائصه الفنية . ومن تلك العوامل التي التفتوا اليها .

البيئة :

فقد أكدوا ما أقرته الدراسات النفسية الحديثة ، من أن الانسان ابن بيئته ، وانها لا بد من أن يكون لها تأثير كبير في بناء شخصيته ، وصقل مواهبه ، وصياغة طبعه وذوقه . ويبدو تأكيدهم هذا في تفريقهم بين شعراء البدو والحاضرة ، وبين البيئة البدوية الصحراوية والحضرية المترفة ، وتأثير كل منهما في انتاج أبنائها . فقد وجدوا أن البيئة الصحراوية تورث أبناءها غلظة في الطبع وصرامة يقارعون بها قساوة الصحراء وجفافها ، وبهذا يفسرون قوله ﷺ : « من بدا جفا »[1] ، بعكس البيئة الحضرية المترفة التي تورث أبناءها رقة الطبع ولين العريكة . وقد التفتوا الى أن ذلك يطبع آثاره في الانتاج الأدبي . يقول القاضي الجرجاني : « ومن شأن البداوة أن تحدث بعض ذلك ، ولاجله قال النبي ﷺ (وآله) وسلم ، من بدا جفا ، ولذلك تجد شعر عدى ـ وهو جاهلي ـ أساس من شعر الفرزدق ورجز رؤية وهما آهلان ، لملازمة عدى الحاضرة ، وابطانه الريف ، وبعده عن جلافة البدو وجفاء الأعراب»[2]، ثم يقول بعد ذلك : « فلما ضرب الاسلام بجرانه واتسعت ممالك العرب ، وكثرت الحواضر ، ونزعت البوادي الى القرى وفشا التأدب والتظرف اختار الناس من الكلام ألينه وأسهله ، وعمدوا الى كل شيء ذي أسماء كثيرة اختاروا أحسنها سمعاً ، وألطفها من القلب موقعاً . . . . . وتجاوزوا الحد في طلب التسهيل حتى تمحوا ببعض اللحن ، وحتى خالطتهم الركاكة والعجمة ، وأعانهم على ذلك لين الحضارة وسهولة طباع الأخلاق ، فانتقلت العادة ، وتغير الرسم ، وانتسخت هذه السنة ، واحتذوا بشعرهم هذا المثال ، وترقوا ما أمكن ، وكسوا معانيهم ألطف ما سنح من الألفاظ ، فصارت اذا قيست بذلك الكلام الأول يتبين فيها اللين فيظن ضعفاً ، فاذا أفرد عاد ذلك اللين صفاء ورونقاً ، وصار ما تخيلته ضعفاً رشاقة ولطفاً[3] . ولم يخرج ابن الأثير على ما ذكره القاضي الجرجاني حينما ربط بين البداوة وبين عنجهية ألفاظها[4] .

---

(1) القاضي الجرجاني ، 18 .

(2) المصدر السابق ، الصفحة نفسها .

(3) القاضي الجرجاني ، 18-19 .

(4) ابن الأثير ، 252/1 .

ومن هنا نعى البلاغيون والنقاد على بعض الشعراء الحضريين المترفين تقليدهم لشعراء البادية القدامى في الأسلوب وصياغة الألفاظ وبنائها ، وذلك لأنه لا يكون معبراً تعبيراً صادقاً عن طبيعة نفسياتهم الحضرية المترفة ، ولا يعكس مشاعرها الحقة وطبيعة تفكيرها وتصورها ، وحينئذ يكون كلامهم متكلفاً واضح الكلفة ، تنفر منه النفس وتأباه . يقول القاضي الجرجاني معيباً على بعض الشعراء المولدين سلوكهم مثل هذا المسلك : « فان رام أحدهم الاغراب والاقتداء بمن مضى من القدماء لم يتمكن من بعض ما يرومه الا بأشد تكلف ، وأتم تصنع ، ومع التكلف المقت ، وللنفس عن التصنع نفرة ، وفي مفارقة الطبع قلة الحلاوة وذهاب الرونق ، واخلاق الديباجة »[1] . وقد كان أبو تمام يميل الى تقليد القدامى وشعراء البادية في أسلوبهم البياني الشعري أحياناً في بعض قصائده ولهذا جاءت قصائده تلك مفككة ، لأنه قد خرج في بعض أبياتها عن طبعه وسجيته الحضرية ، فبدت الكلفة في تلك المواطن واضحة . وهكذا اعتبرها البلاغيون والنقاد القدامى سبباً لطمس محاسن شعره ، وجنايته عليها . يقول القاضي الجرجاني : « ومن جنايات هذا الاختيار على أبي تمام وأتباعه انّ أحدهم بينما هو مسترسل في طريقته ، وجار على عادته يختلجه الطبع الحضري . . . . . حتى تعارضه تلك العادة السيئة فيتسنم أوعر طريق ويتعسف أخشن مركب ، فيطمس تلك المحاسن ، ويمحو طلاوة ما قدم »[2] . ومثال ذلك أننا نجد أبا تمام بينما هو يقول في قصيدة له[3] :

قالوا : الرحيل ، فما شككت بأنها نفسي من الدنيا تريد رحيلا
الصبر أجمل غير أنّ تلذذاً في الحب أحرى أن يكون جميلا
أتظنني أجد السبيل الى العزا وجد الحمام اذا الى سبيلا

ويستمر على هذا المنوال يعرض لنا مشاعره الوجدانية هذا العرض اللين الشيق الذي يشبهه القاضي الجرجاني بالديباج الخسرواني والوشي المنمنم[4] ، ويأتي بالألفاظ السلسة الرقيقة المعبرة بصدق عن عواطفه وتكشف عن طبعه الحضري ، وتنساب معه ، اذا به بعد ذلك في موطن آخر من قصيدته يخرج على طبعه الحضري ، محاولاً تقليد القدامى من شعراء البادية ، فيقول[5] :

لله درك أي معبر قفرة لا يوحش ابن البيضة الاجفيلا

(1) القاضي الجرجاني ، 19 .

(2) القاضي الجرجاني ، 22 .

(3) المصدر السابق ، الصفحة نفسها .

(4) المصدر السابق ، 23 .

(5) المصدر السابق ، الصفحة نفسها .

أو ما تراهــا لا تراهــا هزة تشــأى العيون تعجرفــا وذميلا

فيأتي بالألفاظ الوحشية البدوية امثال : « الاجفيل ، بمعنى كثير الاجفال ، وتشأى بمعنى تسبق ، والتعجرف بمعنى النشاط في السير ، والذميل نوع منه (1) » ،ثم يأتي بملامح الحياة الصحراوية في « معبر قفرة ، وابن البيضة ويعني به الظليم » . والمهم في هذا أن القاضي الجرجاني قد التفت الى أن النفس انما تحس بكون هذين البيتين نافرين قلقين في قصيدة أبي تمام ، وتأباهما ، بسبب أنهما لم يكونا معبرين عن طبيعة نفسية أبي تمام وبنائها الحضري ، وان الشاعر قد تكلف اسلوبهما تقليداً لشعراء البادية (2) . وقد وصف ابن الأثير الشاعر الحضري المولد الذي يخرج على طبعه وسجيته عامداً قاصداً تقليد الشعراء البادين القدامى حتى يقال عنه : انه عارف بمفردات اللغة ، محيط بها ، وصفه بالعجز والجهل بأسرار الفصاحة والبيان (3) .

ومن الشواهد على ما للبيئة من تأثير في تحديد ملامح الاسلوب البياني من خلال ارتباطه بصاحبه ،ما رواه ابن رشيق من أنّ ابن الرومي حينما طلب اليه أن يأتي بمثل تشبيه ابن المعتز في وصفه الهلال حيث قال (4) :

فانظــر اليه كزورق من فضة قد أثقلتــه حمولــة من عنبر

صاح : « واغوثاه ، يا لله ، لا يكلف الله نفساً الا وسعها ، ذلك انما يصف ماعون بيته لأنه ابن الخلفاء ، وأنا على أي شيء أصف » (5) . ويعلق ابن رشيق على رد ابن الرومي بأنّ ذلك لا يصح الا اذا أراد به أنّ ابن المعتز ملك قد شغل نفسه بالتشبيه ، فهو ينظر ماعون بيته وأثاثه فيشبه به ما أراد ، وأنا مشغول بالتصرف في الشعر طالباً به الرزق : أمدح هذا مرة ، وأهجو هذا كرة . وأعاتب هذا تارة ، وأستعطف هذا طوراً » (6) . وهذا يعني أن بيئة ابن المعتز المترفة الارستقراطية قد مسحت آثارها في شعره من خلال تأثيرها في بناء نفسية ابن المعتز .

الثقافة :

ومثلما تتدخل البيئة في تحديد ملامح الأسلوب البياني من خلال تحديدها ملامح

---

(1) انظر معاني الكلمات في القاضي الجرجاني ،23 .
(2) المصدر السابق ، 22-23 .
(3) ابن الأثير ، 248/1 .
(4) انظر البيت عند ابن رشيق ، 236/2 وانظر البيت عند ابن المعتز ديوانه (بيروت ، 1969)-219 .
(5) ابن رشيق ، 236/2-237 .
(6) ابن رشيق ، 237/2 .

شخصية صاحبه، فان ثقافة الانسان وخبراته التي اكتسبها من خلال تجاربه في الحياة ، لها الدور نفسه ويبدو هذا واضحاً في الافكار التي يطرحها الشاعر أو الكاتب والصور التي يرسمها ومتانة النسج ، وقوة البناء . ومن هنا كان شعر حسان في الجاهلية غيره في الاسلام ، وشعر عدى بن زيد العبادي المثقف ثقافة نصرانية يختلف عما نجده في أشعار معاصريه ، من حيث الأفكار التي كان يطرحها في شعره ، والحس الديني الذي يطفح به ، وكذا شعر أمية بن أبي الصلت الذي يكشف لنا عن نوعية ثقافة صاحبه ومداها من خلال ألفاظه ومعانيه وصوره ، وعن الصلة الوطيدة بينه وبينها .

ولما كان كتّاب الدواوين في العصر العباسي ، يمتازون بثقافة واسعة لأنها وسيلتهم الوحيدة لتسلمهم تلك المناصب . ولما كانت حاجتهم الى الثقافة الأدبية وطرائفها أكثر من حاجتهم الى بقية الثقافات الأخرى ، فقد أثرت تلك الثقافة في بناء شخصياتهم ، وصقل مواهبهم ، وتهذيب أذواقهم ، مما كان له الأثر في جودة ما يكتبون وما ينظمون . ولهذا نجد الجاحظ يقول : « طلبت علم الشعر عند الأصعمي فوجدته لا يُحسن الا غريبه ، فرجعت الى الأخفش فوجدته لا يتقن الا اعرابه ، فعطفت على أبي عبيدة فوجدته لا ينقل الا ما اتصل بالأخبار وتعلّق بالأيام والأنساب ، فلم أظفر بما أردت الا عند أدباء الكتاب »[1] . ويقول عنهم ابن رشيق : « والكتاب أرق الناس في الشعر طبعاً ، وأملحهم تصنيعاً ، وأحلاهم ألفاظاً، وألطفهم معاني ، وأقدرهم على تصرف ، وأبعدهم من تكلف »[2] .

وقد بلغ من تنبه البلاغيين والنقاد القدامى الى هذه الحقيقة ، أن أكدوا على الشاعر أو الكاتب أن يلم بمجموعة من العلوم رأوها ضرورية لتكوين الشخصية الشاعرة أو الكاتبة ، واعتبروها من أهم أسباب تقويم ملكة الشعر واحكام صنعته ، كما أكدوا عليه أن يطّلع على أيام العرب وأخبار الأمم الأخرى ويلم بشيء من ثقافاتها[3] . ويكشف القاضي الجرجاني عن بعض ملامح هذه الصلة الوطيدة بين ثقافة المرء وطبيعة انتاجه الأدبي ، فيذكر أن التأدب والتظرف ـ ولا يكون تأدب أو تظرف الا مصاحباً لثقافة صاحبه في ذلك العصر ـ انهما حينما شاعا في حواضر العرب ، أثراً في كلام أبنائها وأساليب تعبيرهم ، فجعلاهم يختارون من الكلام ألينه ، ومن الأسماء أحسنها سمعاً ، وألطفها من القلب موضعاً[4] .

---

(1) المصدر السابق ، 105/2 .

(2) ابن رشيق ، 106/2 .

(3) القاضي الجرجاني ، 15 .

(4) المصدر السابق ، 18 .

التجارب الوجدانية :

ومثلما تتدخل البيئة والثقافة في تحديد ملامح الأسلوب البياني من خلال تدخلها في بناء شخصية صاحبه ، فانّ تفاعل الانسان مع الأحداث التي يمر بها ، واستجابته لها سلباً أو ايجاباً يؤ ثر في خصائص فنه وأسلوبه البياني التعبيري .

ومن الثابت في علم النفس أنّ الانسان اذا اخفق في تحقيق رغباته واشباع غرائزه ودوافعه النفسية الذاتية ، فانه يعمد الى ما يسمى « التعويض » وهو عملية تعيد له توازنه النفسي واستقراره ، وغالباً ما يأخذ التعويض جانب الابداع الفني ومنه الشعر ، لتجد فيه نفسه متنفساً لحرمانها واخفاقها في تلبية حاجاتها الأساسية ، وقد أشرنا الى ذلك في حديثنا عن العملية الابداعية (1) .

فالرجل الذي يتعلق قلبه بحب فتاة مثلا ، ويهيم بها ، فان انفعال العشق هذا سيعمل على شحذ قريحته وصقلها وترقيق احساسه ، وينعكس ذلك على أسلوبه البياني . بل انه ليذهب الى أبعد من هذا في كثير من الأحيان ، حينما يعتبر غير القادر على قول الشعر قادراً عليه . سُئل ذو الرمة ذات يوم : « كيف تفعل اذا انقفل دونك الشعر ؟ فقال : كيف ينقفل دوني وعندي مفاتحه ؟ قيل له : وعنه سألناك ، ما هو ؟ قال : الخلوة بذكر الأحباب » (2) . ويعلق ابن رشيق على جعل ذي الرمة الخلوة بذكر الأحباب مفتاحاً لتأتي الشعر بقوله : « فهذا لأنه عاشق » (3) . ومن هنا نجد العاشق اذا حيل بينه وبين من عشق زادت رغبته في الوصول اليها ، واضطرم في قلبه الشوق والهوى ، وأصبح كل عضو منه ينطق به ، فيخرج عن طوره وسلوكه ، فبينما هو متزن وقور ، اذا به يرخي للهوى عنانه ، ويميل الى الصبوة ، ويستخفه القليل من الطرب، كما أشار الى ذلك **ابي نواس** (4) بقوله:

حامل الهوى تعب ... يستخفه الطرب

كما يستخفه لقاء الاحبة ، كما قال عمر ابن ربيعة (5) :

وذو الشوق القديم وان تعزى ... مشوق حين يلقي العاشقينا

ويعمد الى التأنق والتجمل في جميع ظواهر سلوكه ، ليكون أكثر جاذبية ، ومنها أسلوبه البياني في التعبير عن أحاسيسه ، فيختار من الألفاظ أحسنها موقعاً وأجملها دلالة ،

---

(1) انظر الصفحة 10 من هذا البحث .

(2) ابن رشيق ، 206/1 .

(3) المصدر السابق ، الصفحة نفسها .

(4) ابو نواس بن هانىء ، ديوانه ، تحقيق أحمد عبد المجيد الغزالي ، (بيروت ، لبنان ، بدون تاريخ) ، 227 .

(5) ديوانه ، 436 .

وأترفها وآنقها ، لتنسجم ومشاعره الوجدانية ، والصورة الجميلة الرائعة التي يرسمها للحبيب في مخيلته . وهو في كل هذا يصدر عن عاطفة صادقة تلمسها في كل لفظة من الفاظ قصيدته ، وكل حرف من حروفها . ويكون ذلك عن شعور أو لا شعور ، لأنه لا يجد أمام مشاعره المتأججة سبيلا غير هذا .

ومن هنا نجد القاضي الجرجاني يقول في وساطته : « وترى رقة الشعر أكثر ما تأتيك من قبل العاشق المتيم ، والغزل المتهالك »(1) .

وانك لتجد الشاعر البادي العاشق ، يجمع في شعره بين غلظة البداوة وجفائها ، وبين رقة العشق وضرعه . فبينما هو يصدر في شعره عن شخصيته البدوية وخصائصها ، فيأتي بالأسلوب الذي يتم بالصرامة والقوة والغلظة ، اذا به يخرج على طبيعته تلك ، مستسلماً لمشاعره الوجدانية ، متأثراً بها وصادراً عنها ، فيضرع ويلين . وقد التفت النقاد ومتذوقو الأدب القدامى الى ذلك . فمما يحكيه المرزباني عن الأصعمي ، أنّ هرون الرشيد قال لجلسائه يوماً : « أيكم يعرف بيت شعر أول المصراع منه أعرابي في شمله ، والثاني مخنث بتفكك . فارم القوم . فقال هرون : قول جميل :

ألا أيها النوام ويحكم هبوا

فهذا اعرابي في شمله . ثم قال :

أُسائِلكم هل يقتلُ الرجلَ الحبُ

فهذا « مخنث بتفكك »(2) . كما روى ابن رشيق القيرواني عن بعض النقاد قوله : « من أراد أن يقول الشعر فليعشق ، فانه يرق »(3) . مما يكشف عن هذه الصلة الوطيدة بين التجارب الوجدانية التي يمر بها الانسان وما تترك من أثر في تحديد ملامح شخصيته ، وبين خصائص أسلوبه البياني في التعبير عن ذاته . كما يكشف عن مدى تنبه القدامى لذلك .

---

(1) القاضي الجرجاني ، 18 .

(2) المرزباني ، 199 . كما ينسب المرزباني هذه الملاحظة النقدية في موضع آخر من « الموشح » الى غير هرون ، بل الى صالح بن حسان في محاورة له مع الهيثم بن عدى . انظر المرزباني ، 1980 .

(3) ابن رشيق ، 212/1 .

« الخاتمة »



وبعد :

فاننا نستطيع أن نقرر في كل ما مر بنا من حديث الأمور الآتية :

1 ـ ان الاساليب البيانية البلاغية لما كانت تمثل طريقة من طرق التعبير عن الذات وتصوير مشاعرها وأفكارها ، فهي والحالة هذه ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالدوافع النفسية ، الفطرية والمكتسبة ، وبالسمات النفسية للمبدع . فلكل أسلوب بياني دوافعه وأهدافه ، ولكل مبدع أسلوبه وطريقته في التعبير . ومن هنا جاءت ضرورة :

أ ـ توفر دراسة الظواهر البلاغية ـ في مقدمتها ـ على دراسة نفسية تركز على الدوافع وأثرها في سلوك الانسان وابداعه الفني ، وعلى البواعث التي تثير الانفعال المناسب لدى المخاطب وتؤثر فيه ، وعلى مدى ارتباط الأساليب البلاغية بالسمات السيكولوجية للمبدع « لتبصير دارس الظواهر البلاغية بها ، على أن يراعى في هذه المقدمة الايجاز غير المخل ، اذا الدراسة لبلاغية لا نفسية ، كما يراعى فيها التعبير البياني الميسر الذي يبتعد جهد الامكان عن المصطلحات المستوردة والنظريات المتعارضة ، كما نجنب دارس الأساليب البلاغية المتاعب التي لا ضرورة لها ، ونجعله يركز الذهن على الظواهر البلاغية الموضوع الأساس من الدراسة .

ب ـ أن تدرس الظواهر البلاغية من خلال ارتباطها بالدوافع والبواعث النفسية ، لكي يفهم الدارس سر تفاوت مقدار تأثر القارىء ببعض الصور البيانية دون بعض آخر ، واعتماد العرب على أساليب بلاغية معينة للتعبير عن حالات وجدانية معينة ، وحتى يستطيع أن يكون له خبرة بيانية تمكنه من استخدام الأساليب البلاغية في التعبير هو أن لا تكون دراسته مقصورة على استظهار قواعد بلاغية مفننة يحفظها ولا يحسن تطبيقها .

2 ـ ان معرفة الشعراء والادباء العرب القدامى لاستخدام الأساليب البلاغية في مواطنها ، انما هي معرفة فطرية نابعة من صفاء نفوسهم ورهافة شعورهم وذوقهم الأدبي السليم ، كما انّ معرفة كثير من النقاد والبلاغيين العرب القدامى والتفاتاتهم الى الأسس والأبعاد النفسية التي تضمنتها تلك الصور البيانية المشرقة والأساليب البلاغية الرفيعة ، انما كانت أيضاً عن فطرة ورجوع الى الذوق والحس الفني ، ولم تكن عن دراسة أو تتبع

لمعطيات النظريات النفسية الشائعة في عصورهم ، من أمثال ابن طباطبا العلوي (ت 322 هـ) والقاضي الجرجاني (ت366 هـ) والآمدى (ت 370 هـ) والرماني (ت 386 هـ) وأبو هلال العسكري (ت 395 هـ) وابن رشيق القيرواني (ت 456 هـ) وابن الأثير (ت 637 هـ) .

ولم تأخذ الدراسات النفسية القديمة لا سيا تلك التي تأثرت بآراء أرسطو ، طريقها في الدراسات البلاغية والنقدية الا عند البلاغيين والنقاد المتأخرين نسبياً ، كالذي وجدناه عند عبد القاهر الجرجاني (ت 471 هـ) والفخر الرازي (ت 606 هـ) وحازم القرطاجني (ت 684 هـ) ويحيى بن حمزة العلوي (ت ـ749 هـ) . ولعل تأثر حازم القرطاجني بها كان أكثر وضوحاً ، حيث يمكن القول : ان تأثره بها كان يشكل علامة واضحة في طريقة معالجته للظواهر البلاغية .

كما وجدنا ان دراسة الظواهر البلاغية قد فقدت جوهرها وحادت عن الهدف الرئيسي الذي قامت من أجله ، حينما أخذت شكل التعريفات المنطقية المحددة ، والقواعد المقننة ، وأوغلت في التفريعات والتقسيمات للظاهرة البلاغية الواحدة ، وفي اجترار الشواهد والأمثلة عليها خلفاً عن سلف ، وابتعدت عن التحليل النفسي ، وعن الاعتماد على الذوق الفني في بيان أبعادها ، حتى أصابها الجمود والركود ، وعرضت دارسها الى متاعب ومتاهات تفريعاتها وتقسيماتها وشغلته بحفظها واستظهارها عن التفكير في الاستفادة منها والدرية عليها ، وفهم أبعادها النفسية ، كالذي نجده في دراسات السكاكيَ والقزويني وأنصارهما من أصحاب الشروح والحواشي .

أما في خصوص الدراسات النفسية التراثية القديمة ، فقد كانت تعتبر فرعاً من فروع الفلسفة والمنطق وتدرس على هذا الأساس . وهي وان كانت متأثرة بالدراسات الأرسطية شكلا ومضموناً وأسلوب عرض ومنهجة بحث ، بيد أنها كانت تتسم بالفهم الناضج وبالعمق في كثير من الأحيان ، وأنها استطاعت أن تضيف شيئاً الى الدراسات الارسطية السابقة عليها ، وأن تفهم كثيراً من الظواهر النفسية بعيداً عن الفهم الارسطي ، متأثرة في ذلك بالقيم الاسلامية والأفكار التي طرحها القرآن الكريم ، كالذي نجده عند ابن سينان والغزالي ت 505 هـ وابن رشد ت .

ومن الممكن القول : ان الدراسات النفسية الحديثة ، لا سيما التي تعرضت لغرائز النفس ودوافع السلوك الانساني وبواعثه ، قد استفادت من تلك الدراسات التراثية كثيراً ، وهي في كثير من الأحيان لا تبتعد عنها الا في حدود تسمية المصطلحات ، وفي طريقة العرض ومنهجة الدراسة .

ومن الممكن القول أيضاً : ان تلك الدراسات النفسية ـ القديمة والحديثة ـ لا تزال في بداياتها ، فطريق فهم النفس وسبر أغوارها وأبعادها والتعرف على حقيقتها وعر شائك . وهي ـ الدراسات النفسية ـ في مجموعها ، لا تعدو مجرد نظريات وآراء اجتهادية ، قد تكون مصيبة أحياناً ، وقد تكون مخطئة أحياناً أخرى .

3 ـ ان الدراسات القديمة التي جمعت بين النقد والبلاغة ، كانت أكثر نفعاً ، وأقرب الى بيان الأبعاد النفسية لكثير من الظواهر البلاغية . ذلك لأن أصحابها وهم في معرض موازنتهم بين الصور الشعرية وتقويمهم لها وتحليلها ، يلجأون غالباً الى بيان قيمتها الفنية وتأثيرها في نفس المتلقى وايضاح سر هذا التأثير ، كالذي نجده في عيار الشعر والوساطة والموازنة والصناعتين والعمدة وأسرار البلاغة والمثل السائر ومنهاج البلغاء .

بينما نجد الدراسات التي فصلت فصلاً تاماً بين البلاغة والنقد ، كدراسة السكاكي في مفتاح العلوم ، والقزويني في التلخيص والايضاح ، والتفتازاني في المطول والمختصر ، والسيد الشريف الجرجاني حاشيته على المطول ، وأنصارهم من أصحاب الحواشي والشروح ، نجد هذه الدراسات قد ابتعدت عن بيان الأبعاد النفسية للظواهر البلاغية ، واكتفت في الغالب بتقعيد الظواهر البلاغية وايراد الشواهد والأمثلة عليها دونما تحليل لها أو ايضاح لمدى قيمتها الفنية وتأثيرها في نفس المتلقى .

وفي رأينا أن هذا أمر طبيعي ونتيجة طبيعية لفصل الدراسات البلاغية عن النقد ، اذ الباحث البلاغي والحالة هذه ، يرى مهمته مقصورة على تعريف وشرح الظواهر البلاغية وسرد الشواهد عليها فقط ، دون تحليلها وبيان أبعادها .

ومن هنا فانني أرى ضرورة عدم فصل الدراسات البلاغية عن القيم النقدية فصلاً تاماً ، وانما يجب أن تعتمد الدراسات البلاغية مستقبلاً ، على التحليل النقدي في تقويم الظواهر البلاغية وشواهدها البيانية .

4 ـ ان الأساليب التعبيرية البلاغية على اختلافها ، تأخذ طريقين لا ثالث لهما ، وهذان الطريقان هما : التعبير المباشر ، والتعبير غير المباشر .

أما أسلوب التعبير المباشر ، فهو يعتمد على الظواهر البلاغية التي اعتاد البلاغيون القدامى بحثها فيما سموه « علم المعاني ، من تقديم وتأخير ، أو تعريف وتنكير ، أو فصل ووصل وغيرها من موضوعات علم المعاني ، وهي جميعها تهدف الى اقناع المخاطب وافهامه ولا علاقة لها بالتخييل ، وهي بالأسلوب الخطابي من مقالة أو خطبة أو قصة وغيرها ، أليق منها بالشعر ، وان جاز أن يتضمن الشعر شيئاً منها من أجل الترويح ولأغراض معينة .

بينما أسلوب التعبير غير المباشر ، ونعني به التصوير غير المباشر ، وهو الذي يتضمن الظواهر البلاغية التي اعتاد البلاغيون القدامى بحثها فيما سموه « علم البيان » فانه يعتمد على اثارة التخييل المناسب في نفس المتلقى ، وهو بالشعر أليق منه بالأسلوب الخطابي ، وان جاز أن يتضمن الأخير شيئاً منه لأغراض نفسية معينة .

وعلى هذا فان كل الأساليب البلاغية من قصة أو مسرحية أو مقالة أو خطبة أو شعر في الغزل أو المديح أو غيرهما ، اما أن تعتمد التعبير المباشر أو غير المباشر أو تعتمدهما معاً .

5 ـ ان برمجة دراسة الظواهر البلاغية التي اخذت قالبها على يدي السكاكي ومن نهج نهجه والتي لا تزال حتى يومنا هذا المرجع الأساسي في الدراسات البلاغية ، انّ هذه البرمجة بالاضافة الى طريقة العرض ، تحتاج الى دراسة واعادة تنسيق .

فان كثيراً مما عالجوه ضمن ما سموه « علم البديع » يدخل في القيم الصوتية كالسجع والموازنة والمقابلة والطباق والترصيعْ ورد العجز على الصدر والارصاد والتجنيس وما شاكلها . كما أن منها ما يجب أن يكون مكان دراسته القيم البنائية كالاستهلال وحسن التخلص والخروج والخاتمة ، ومنها ما يجب أن يدرس مع الظواهر البلاغية التي تشكل أسلوب التعبير غير المباشر كحسن التعليل الذي يعتمد على التخييل .

كما لا حاجة لهذه التفريعات والتقسيمات الكثيرة لكثير من الظواهر البلاغية ، والتي تتعب دارس البلاغة وتجعله عاجزاً عن حفظها والتمييز بينها لقربها وتشابهها ، ولأن هذه الكثرة من التقسيمات للظاهرة البلاغية الواحدة تفوّت الغرض الأساسي من دراسة البلاغة .

وأرى عدم الفصل في الحديث عن الظاهرة البلاغية الواحدة وتجزىء معالجتها ، كالذي نجده في معالجات البلاغيين للتقديم والتأخير ، أو التعريف ، والتنكير ، أو الذكر والحذف ، حينما يتكلمون عن هذه الظواهر البلاغية في باب المسند اليه ثم يتحدثون عنها بعد ذلك في باب المسند ، مما يسبب عدم وحدة الحديث وترابطه ، ويضيع على الدارس الكثير من الجهد والفائدة ، ولأنه يكون مدعاة للتكرار غير المفيد .

وأرى أيضاً التوسع فيما اعتاد البلاغيون بحثه في مقدمة الدراسة البلاغية فيما يتعلق بتحديد الفصاحة والبلاغة ، على أن يعاد توزيع المفردات حسب طبيعة الظواهر البلاغية ومعالجتها ، فيبحث بعضها في القيم الصوتية وبعضها الآخر في القيم اللفظية .

كما يجب أن يستعاد من الدراسات البلاغية والنقدية القديمة في بيان الخصائص الفنية للأسلوب الشعري أو الخطابي بصفة عامة ، ومعالجة هذين الأسلوبين في الباب الذي يعالج طرق التعبير عن المعنى .

هذا بالاضافة الى ما سبق أن ذكرناه من ضرورة توفر الدراسات البلاغية مستقبلاً على مقدمة نفسية ، وفصل يعالج فيه علاقة الأسلوب بصاحبه .

وفي الختام ، فانني أضع هذه الدراسة المتواضعة التي بذلت فيها جهدي ، وحاولت ما أستطيع أن أقدم من خلالها ما يفتح الطريق أمام دراسات جديدة للظواهر البلاغية تعتمد التحليل النفسي ، وهي بعد ذلك قابلة للنقد والتوجيه أضعها أمام الأساتذة المعنيين بأمثال هذه الدراسات ، آملا أن أستفيد من نقدهم وتقويمهم اياها وآرائهم القيمة فيها .

كما لا يفوتني أن أكرر امتناني وشكري العميق لأستاذي الجليل الدكتور عبد الحكيم حسان على رعايته وتوجيهاته وآرائه القيمة التي تفضل بها عليّ والتي كان لها الأثر الفعال في اخراج هذه الدراسة ، ولما بذله من وقته وجهده .

والله أسأل أن يوفقنا لخدمة تراث امتنا ، ولغتنا العربية الجميلة ، لغة القرآن الكريم ، والله الموفق ، وهو حسبي ونعم الوكيل .



ملخص الرسالة

ان ارتباط الأساليب البلاغية بالنفس ارتباطاً عضوياً لم يفت البلاغيين العرب القدامى والمهتمين بالدراسات الأدبية والنقدية . وقد بدا التفاتهم اليه من تحديدهم بلاغة الكلام بمدى مطابقته لمقتضى حال الخطاب . الا أننا ـ في حدود استقرائنا ـ لم نعثر على جهد مستقل عالج ارتباط تلك الأساليب بالنفس وأوضح أبعاد هذا الارتباط والعوامل التي تقف خلفه . وكل الذي وجدناه اشارات تجد سبيلها على قلم الباحث البلاغي أو النقدي القديم الى أماكن متفرقة من كتابه عند معالجته بعض الظواهر البلاغية بمستويات تختلف باختلاف شخصية الباحث وفهمه وثقافته ، وهي ـ في أحسن الأحوال ـ لا تشك منهجاً عاماً للبحث . كما أن الدراسات النقدية المعاصرة التي حاولت أن تقوّم الأساليب البلاغية على أساس من معطيات النظريات النفسية الحديثة ، هي دراسات نقدية تقويمية أهملت الموضوعات البلاغية ولم تستوعب مداخل علم النفس للبلاغة ، كما أن معظمها أهمل ـ أو كاد يهمل ـ معطيات جهود بلاغيينا العرب القدامى في هذا الشأن .

ومن هنا تأتي أهمية هذه الدراسة التي اخترتها ، وقد كان أمامي طريقان :

أحدهما : أن اتخذ من معطيات الدراسات النفسية الحديثة حجر الزاوية في التعرف على الأبعاد النفسية لأساليب البلاغة العربية .

وثانيهما : أن اتلمّس فهم البلاغيين والنقاد العرب القدامى لها وتحديدهم اياها ، مع مقارنتها بمعطيات النظريات الحديثة في النقد النفسي .

وقد اخترت الطريق الثاني ، وذلك : ـ

أولاً : لقرب البلاغيين الأوائل نسبياً من اللغة العربية الصافية ، والذوق العربي الأصيل ، ومن الفهم العربي الفطري لأبعاد تلك الأساليب ، ولأنهم الرواد الأوائل في تحديد هذه الظواهر البلاغية وتبيين خصائصها وقيمها الفنية ، وقد قيل : « صاحب الدار أدرى بالذي فيه » .

ثانياً : حتى تكون الدراسة بعيدة عن التكلف والتعسف ، وتقويل البلاغيين القدامى ما لم يقولوه . وذلك لتأخر هذه الدراسات الحديثة عنهم ، وعدم اطلاعهم عليها ، ولم يمنعني ذلك من تقويم آرائهم في هذا الشأن ونقد الكثير منها .

وقد وجدت أنّ هذه الدراسة تتفرع بحسب طبيعتها الى فرعين : الأول : دراسة الأسس النفسية لظواهر البناء اللغوي ، والثاني : دراسة الأسس النفسية لطرق التعبير عن المعنى . كما وجدت أيضاً أنّ ضرورة البحث تقضي بأن نعالج الدوافع النفسية التي تقف وراء عملية الابداع القولي من جهة ، ومدى ارتباط النص بصاحبه من حيث السمات والخصائص من جهة أخرى . وهكذا فقد توزعت هذه الدراسة بحسب طبيعتها بين أبواب ثلاثة ، وفصل ختامي ، وتمهيد في بدايتها ، وخاتمة في نهايتها .

عالجت في التمهيد تحديد الأسلوب البلاغي ، وما نقصده منه ، كما عالجت فيه تحديد الأساس النفسي .

أما الباب الأول : فقد خصصته لمعالجة الأسس النفسية للابداع القولي مستفيداً من الدراسات النفسية القديمة مقارنة بمعطيات النظريات الحديثة ، مع التركيز على آراء البلاغيين التراثيين في هذا الميدان . وقد تألف هذا الباب من فصلين : عالجت في الأول منهما : « الابداع القولي وعلاقته بالتوتر النفسي » وفي الثاني : « الصفات النفسية اللازمة لعملية الابداع » .

ثم تعرضت في « الباب الثاني » للأسس النفسية لظواهر البناء اللغوي في ثلاثة فصول : عالجت فيها على التوالي ، القيم الصوتية واللفظية والبنائية .

بالمتلقي وتأثيرها في نفسه وتفاعلها معها . ووقع الحديث عنها في فصلين :
تكفل الأول منهما معالجة طرق التعبير المباشر ، والثاني طرق التعبير غير المباشر .
أما الفصل الختامي : فقد تعرضت فيه لعلاقة الأسلوب بصاحبه ، والأسس النفسية التي تكمن وراء تميّز كل شاعر وكاتب بمميزات وخصائص تختلف عما نجده في أساليب غيره .

وختمت الدراسة بخاتمة تعرضت فيها لأهم النتائج التي وصلت اليها هذه الدراسة ، وبعض المقترحات التي أراها ضرورية لتطوير دراسة هذا الفرع الحيوي من فروع اللغة .

مجيد عبد الحميد ناجي

المصادر والمراجع

الآمدي (الحسن بن بشر ت 370 هـ) :

1 ـ الموازنة بين أبي تمام والبحتري ، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد ، القاهرة ، 1373 هـ ـ 1954 م .

الآمدي (سيف الدين أبو الحسن على بن أبي علي ت 631 هـ) :

2 ـ الأحكام في أصول الأحكام ، المعارف 1332 هـ ـ 1914 م .

ابراهيم أنيس (دكتور) :

3 ـ دلالة الألفاظ ، القاهرة ، 1958 م .

4 ـ اللهجات العربية ، دار الفكر العربي ، بدون تاريخ .

5 ـ موسيقى الشعر ، الانجلو المصرية ، القاهرة ـ 1972 .

أبراهيم عبد القادر المازني :

6 ـ حصاد الهشيم ، المطبعة العصرية ، القاهرة 1923 م .

7 ـ قبض الريح ، المطبعة العصرية ، القاهرة 1948 م .

8 ـ بديع القرآن ، تحقيق حفني محمد شرف ، نهضة مصر ، القاهرة بدون تاريخ .

ابن أبي الاصبع المصري ت 654 هـ :

9 ـ تحرير التحبير ، تحقيق حفني محمد شرف ، المجلس الأعلى للشؤ ون الاسلامية ، القاهرة 1383 هـ ـ 1963 م .

ابن الأثير (ضياء الدين ت 637 هـ) :

10 ـ المثل السائر ، تحقيق احمد الحرفي وبدوي طبانه ، نهضة مصر ، القاهرة 1379 هـ ـ 1959 م ـ 1965 م ، أربعة أجزاء .

ابن الأثير (نجم الدين ت 737 هـ) :

11 ـ جوهر الكنز ، تحقيق محمد زغلول سلام ، منشأة المعارف بالاسكندرية 1974 .

ابن جنى (أبو الفتح عثمان بن جنى ت 392 هـ) :

12 ـ الخصائص ، تحقيق محمد علي النجار ، دار الكتب المصرية ، القاهرة ، 1371 هـ ـ 1952 م ، ثلاثة أجزاء .

ابن رشد (أبو الوليد محمد بن أحمد ت 595 هـ) :

13 ـ تلخيص كتاب الحاس والمحسوس ـ ضمن كتاب ارسطو طاليس في النفس ، تحقيق

عبد الرحمن بدوي ، النهضة المصرية ، القاهرة 1954 م .
14 ـ تهافت التهافت ، تحقيق سليمان دنيا ، دار المعارف بمصر ، القاهرة 1971 م .
15 ـ كتاب النفس ـ ضمن رسائل ابن رشد ـ دائرة المعارف العثمانية ، حيدر آباد الدكن 1366 هـ ـ 1947 م .
ابن رشيق القيرواني (الحسن بن رشيق القيرواني ت 456 هـ) :
16 ـ العمدة ـ في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد دار الجيل ، بيروت 1972 م جزءان .
ابن الزملكاني (أبو المكارم عبد الواحد بن عبد الكريم ت 651 هـ) :
17 ـ التبيان في علم البيان ، المطلع على اعجاز القرآن ، تحقيق أحمد مطلوب وخديجة الحديثي ، العاني ، بغداد 1964 م .
ابن سلام (محمد بن سلام الجمى ت 231 هـ) :
18 ـ طبقات فحول الشعراء ، شرح محمود محمد شاكر ، دار المعارف للطباعة ، القاهرة 1952 م .
ابن سنان الخفاجي (الأمير أبو محمد عبد الله بن محمد بن سعيد ت 466 هـ) .
19 ـ سر الفصاحة ، شرح عبد المتعال الصعيدي ، محمد على صبيح وأولاده الأزهر ، القاهرة 1389 هـ ـ 1969 م .
ابن سينا (الرئيس أبو علي الحسين بن عبد الله بن سينا ت 428 هـ) :
20 ـ الشفاء ، القسم الخاص بالخطابة ، تحقيق الدكتور محمد سليم سالم ، تصدير ومراجعة الدكتور ابراهيم مدكور ، وزارة المعارف العمومية ، القاهرة 1373 هـ ـ 1954 م .
21 ـ الشفاء ، القسم الخاص بالنفس ، تحقيق الأب جورج قنواتي وسعيد زايد ، تصدير ومراجعة ابراهيم مدكور ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة 1395 هـ ـ 1975 م .
22 ـ في القوى الانسانية وادراكاتها ـ ضمن تسع رسائل لابن سينا ، الجوائب ، القسطنطينية 1298 هـ .
23 ـ المجموع أو الحكمة العروضية في معاني الشعر ، تحقيق محمد سليم سالم ، مركز تحقيق التراث ، القاهرة 1969 م .
24 ـ النجاة في الحكمة المنطقية والطبيعية والالهية 1357 هـ ـ 1938 م ولم يذكر مكان الطبع .

25 ـ رسالة في البلاغة والخطابة ، صورة فوتوغرافية برقم 26335 بمكتبة جامعة القاهرة .
ابن طباطبا العلوي (محمد بن أحمد ت 322 هـ) :
26 ـ عيار الشعر ، تحقيق طه الحاجري ومحمد زغلول سلام 1956 م ، لم يذكر مكان الطبع .
ابن عقيل ت 769 هـ :
27 ـ شرح ابن عقيل ، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد ، السعادة بمصر ، القاهرة 1384 هـ ـ 1964 م جزءان .

ابن فارس (احمد بن فارس بن زكريات 395 هـ) :
28 ـ معجم مقاييس اللغة ، تحقيق عبد السلام محمد هارون ، دار احياء الكتب العربية ، القاهرة 1966 م ستة أجزاء .
ابن قتيبة (أبو محمد عبد الله بن مسلم ت 276 هـ) :
29 ـ تأويل مشكل القرآن ، شرح احمد الصقر ، دار التراث ، القاهرة 1393 هـ ـ 1973 م .

30 ـ الشعر والشعراء تحقيق احمد محمد شاكر ، دار المعارف بمصر 1966 م جزءان .
ابن المعتز (عبد الله ت 296 هـ) :
31 ـ البديع ، شرح وتعليق محمد عبد المنعم خفاجى ، مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر ، القاهرة 1364 هـ ـ 1945 م .
32 ـ ديوان ابن المعتز ، شرح وتقديم ميشيل نعمان ، الشركة اللبنانية للكتاب ، بيروت 1969 م .
ابن ناقيا البغدادي ت 485 هـ :
33 ـ الجمان في تشبيهات القرآن ، تحقيق مصطفى الصاوي الجويني ، دار بور سعيد للطباعة 1974 م لم يذكر مكان الطبع .
ابن يعيش (موفق الدين أبو البقاء ت 643 هـ) :
34 ـ شرح المفصل ، المنيرية بمصر ، القاهرة ، بدون تاريخ ، عشرة أجزاء .
أبو البقاء العكبري (محب الدين عبد الله بن الحسين بن أبي البقاء ت 616 هـ) :
35 ـ شرح ديوان أبي الطيب المتنبي المسمى التبيان في شرح الديوان ، تحقيق مصطفى السقا وجماعته ، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده القاهرة 1376 هـ ـ 1956 م أربعة أجزاء .

أبو تمام (حبيب بن أوس الطائي ت 231 هـ) :
36 ـ ديوان أبي تمام ، بشرح الخطيب التبريزي ، تحقيق محمد عبده عزام ، دار المعارف

بمصر ، القاهرة 1951 ، وما بعدها ، أربعة أجزاء .

أبو حيان التوحيدي (علي بن محمد بن العباس ت 400 هـ) :
37 ـ الهوامل والشوامل ، تحقيق احمد أمين وأحمد صقر ، لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة 1370 هـ ـ 1951 م .

أبو العتاهية اسماعيل بن القاسم (ت 211 هـ) :
38 ـ ديوان أبي العتاهية ، دار صادر ودار بيروت للطباعة والنشر ، بيروت 1384 هـ ـ 1964 م .

أبو نواس (الحسن بن هانىء ت 198 هـ) :
39 ـ ديوان أبي نواس ، تحقيق أحمد عبد المجيد الغزالي ، بيروت ، بدون تاريخ .

أبو هلال العسكري (الحسن بن عبد الله بن سهل ت 395 هـ) :
40 ـ الصناعتين ، تحقيق على محمد البجاوي محمد أبو فضل ابراهيم · عيسى البابي الحلبي وشركاه ،القاهرة 1971 م .

أحمد أمين :
41 ـ فجر الاسلام ، لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة 1945 م .

احمد خليل :
42 ـ دراسات في القرآن ، دار المعارف بمصر ، القاهرة 1972 م .

أحمد رضا :
43 ـ متن اللغة ، دار مكتبة الحياة ، بيروت 1958-1960 م خمسة أجزاء .

أحمد الشايب :
44 ـ الأسلوب ، الاعتماد بمصر ، القاهرة 1945 م .

أحمد عزت راجح :
45 ـ أصول علم النفس ، دار الكتاب العربي ، القاهرة 1968 م .

أحمد الهاشمي :
46 ـ جواهر البلاغة ، المكتبة التجارية الكبرى بمصر 1379 هـ ـ 1960 م :

أرسطو :
47 ـ فن الشعر ، مع الترجمة العربية القديمة وشروح الفارابي وابن سينا وابن رشد ، ترجمة عبد الرحمن بدوي ، القاهرة 1953 م .

الأزهري (محمد بن أحمد ت 370 هـ) :
48 ـ تهذيب اللغة ، تحقيق أحمد عبد العليم البردوني ، مراجعة على محمد البجاوي ، مطابع سجل العرب ، بدون تاريخ .

أسامة بن منقذ (اسامة بن مرشد بن علي ت 584 هـ) :

49 ـ البديع في نقد الشعر ، تحقيق احمد احمد بدوي وحامد عبد المجيد مراجعة ابراهيم مصطفى ، مصطفى البابي الحلبي بمصر ، القاهرة 1380 هـ ـ 1960 م .

امرؤ القيس (ابن حجر بن الحارث بن عمرو 80 ق . هـ) :

50 ـ ديوان امرىء القيس ، تحقيق محمد أبو الفضل ابراهيم ، دار المعارف بمصر 1958 م .

أمين الخولي :

51 ـ البلاغة وعلم النفس ، مقال مستل من مجلة كلية الآداب المجلد الرابع ، الجزء الثاني ، من 135 -168 ص ، المعهد العلمي الفرنسي للآثار الشرقية ، القاهرة ، بدون تاريخ .

52 ـ فن القول ، مصر ، 1366 هـ ـ 1947 م .

الانباري (أبو بكر محمد بن القاسم ت 328 هـ) :

53 ـ شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات ، تحقيق عبد السلام محمد هارون ، دار المعارف ، القاهرة 1963 م .

انتصار يونس :

54 ـ السلوك الانساني ، دار المعارف بمصر ، القاهرة 1974 م .

انجلش (سيرجون) وزميله :

55 ـ مشكلات الحياة الانفعالية ، الجزء الأول من الميلاد الى ما قبل المراهقة ترجمة فاروق عبد القادر وزملائه ، دار الثقافة الانسانية ، مصر 1958 م .

الباقلاني (أبو بكر ت 403 هـ) :

56 ـ اعجاز القرآن ، تحقيق أحمد صقر ، دار المعارف ، القاهرة 1963 .

57 ـ نكت الانتصار لنقل القرآن ، تحقيق محمد زغلول سلام ، منشأة المعارف بالاسكندرية 1971 م .

البحتري (الوليد بن عبيد بن يحيى الطائي ت 284 هـ) :

58 ـ ديوان البحتري ، تحقيق حسن كامل الصيرفي ، دار المعارف ، القاهرة 1963 ، جزءان .

بشار بن برد العقيلي (ت 167 هـ) :

59 ـ ديوان بشار بن برد ، شرح محمد الطاهر بن عاشور ، تعليق محمد رفعت فتح الله وزميله ، لجنة التأليف والترجمة ، القاهرة 1369 هـ ـ 1950 م وما بعدها ، ثلاثة أجزاء .

بلوندل (شارل) :

60 ـ مقدمة في علم النفس الاجتماعي ، ترجمة محمود قاسم وابراهيم سلامة ، الانجلو المصرية ، القاهرة 1951 م .
بنت الشاطيء (عائشة عبد الرحمن) :
61 ـ الاعجاز البياني للقرآن ومسائل ابن الأزرق ، دار المعارف ، القاهرة ، 1391 هـ ـ 1971 م .
البيروني الخوارزمي (أبو الريحان محمد بن أحمد ت 440 هـ) :
62 ـ الآثار الباقية عن القرون الخالية ، تحقيق ادورد ساخاو ، ليبزك ، 1923 م .
التفتازاني (سعد الدين مسعود بن عمر ت 791 هـ) :
63 ـ المطول في شرح تلخيص المفتاح ، طبعة حجرية ، لم يذكر مكان وتاريخ الطبع .
ثعلب (أبو العباس أحمد بن ثعلب ت 291 هـ) :
64 ـ قواعد الشعر ، شرح محمد عبد المنعم خفاجى ، مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر ، القاهرة 1367 هـ ـ 1948 م .
جابر عصفور (دكتور) :
65 ـ الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة 1974 م .
الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر ت 255 هـ) :
66 ـ البيان والتبيين ، تحقيق عبد السلام محمد هارون ، لجنة التأليف ، القاهرة 1367 هـ ـ 1948 م أربعة أجزاء .
67 ـ الحيوان ، تحقيق عبد السلام هارون ، مصطفى البابي الحلبي وأولاده القاهرة 1948 م ، ثمانية أجزاء .
الجرجاني (عبد القاهر ت 471 هـ) :
68 ـ أسرار البلاغة ، تحقيق هـ . ريتر ، وزارة المعارف ، استانبول ، 1954 م .
69 ـ دلائل الاعجاز تصحيح محمد عبده ، دار المنار بمصر ، القاهرة 1367 هـ .
70 ـ الرسالة الشافية ، ضمن ثلاث رسائل في اعجاز القرآن ـ تحقيق محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام ، دار المعارف ، القاهرة 1387 هـ ـ 1968 م .
جميل بثينة (جميل بن عبد الله بن معمر العذري ت 82 هـ) :
71 ـ ديوان جميل بثينة ، تحقيق بطرس البستاني ، مكتبة بيروت 1953 م .
حازم القرطاجني ت 684 :
72 ـ منهاج البلغاء ، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجه ، المطبعة الرسمية للجمهورية التونسية ، تونس 1966 م .

حسان بن ثابت الأنصاري ت 54 هـ :

73 ـ ديوان حسان بن ثابت الأنصاري ، دار صادر ودار بيروت للطباعة والنشر ، بيروت ، 1386 هـ ـ 1966 م .

الخطيب التبريزي (يحيى بن علي ت 502 هـ) :

74 ـ شرح القصائد العشر ، تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد ، السعادة ، القاهرة 1384 هـ ـ 1964 م .

الخطيب القزويني (جلال الدين محمد بن عبد الرحمن ت 739 هـ) : .

76 ـ التلخيص في علوم البلاغة ، شرح عبد الرحمن البرقوقي ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، بدون تاريخ .

ذو الرمة (عيلان بن عقبة ت 117 هـ) :

77 ـ ديوان ذي الرمة ، شرح أحمد بن حاتم الباهلي ، تحقيق عبد القدوس أبو صالح ، طربين ، دمشق 1362 هـ ـ 1972 م جزءان .

الرازي (فخر الدين محمد بن عمر ت 606 هـ) :

78 ـ نهاية الايجاز في دارية الاعجاز ، الآداب والمؤيد بمصر ، القاهرة 1317 هـ

الراغب الاصبهاني (أبو القاسم الحسن بن محمد ت 502 هـ) :

79 ـ محاضرات الأدباء ومحاورات الشعراء والبلغاء ، الشرقية ، القاهرة 1908 ، جزءان .

رتشاردز :

80 ـ مبادىء النقد الأدبي ، ترجمة مصطفى بدوي ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة ، مطبعة مصر ، 1963 م .

الرماني (أبو الحسن علي بن عيسى ت 384 هـ) :

81 ـ النكت في اعجاز القرآن ضمن ثلاث رسائل في اعجاز القرآن ، تحقيق محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام ، دار المعارف بمصر ، القاهرة 1387 هـ ـ 1968 م .

الزبيدي (محمد مرتضى ت 1205 هـ) :

82 ـ تاج العروس ، دار ليبيا للنشر والتوزيع ، بيروت 1386 هـ ـ 1966 م عشرة أجزاء .

الزمخشري (محمود بن عمر ت 528 هـ) :

83 ـ أساس البلاغة ، دار صادر ودار بيروت للطباعة والنشر ، بيروت 1385 هـ ـ 1965 م .

84 ـ تفسير الكشاف ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، بدون تاريخ . أربعة أجزاء ، ، ، الاستقامة ، القاهرة ، 1953 (أربعة أجزاء) .

سعد جلال (دكتور) :

85 ـ أسس علم النفس الجنائي ، المصري ، الاسكندرية 1966 م .
86 ـ المرجع في علم النفس ، دار المعارف ، القاهرة 1974 م .
سعد عبد الرحمن (دكتور) :
87 ـ السلوك الانساني ـ تحليل وقياس المتغيرات ـ ، دار الثقافة العربية للطباعة ، القاهرة 1971 م .
سلوى سامي الملا (دكتورة) :
88 ـ الابداع والتوتر النفسي ، تصدير مصطفى سويف ، دار المعارف القاهرة 1966 م .
السكاكي (يوسف بن أبي بكرت 626 هـ) :
89 ـ مفتاح العلوم ، مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر ، القاهرة 1356 هـ ـ 1937 م .
السيوطي (الحافظ جلال الدين عبد الرحمن ت 911 هـ) :
90 ـ الاتقان في علوم القرآن ، تحقيق أبي الفضل ابراهيم ، المشهد الحسيني القاهرة 1387 هـ ـ 1967 م أربعة أجزاء .
91 ـ المزهر ، تعليق محمد أبي الفضل ابراهيم وزميليه ، دار احياء الكتب العربية ، القاهرة ، بدون تاريخ ، جزءان .
الشريف الجرجاني (السيد أبو الحسن ت 816 هـ) :
92 ـ حاشية السيد على المطول ، العثمانية ، 1310 هـ ، لم يذكر مكان الطبع .
الشريف الرضي (ت 406 هـ) :
93 ـ تلخيص البيان في مجازات القرآن ، المعارف ، بغداد 1375 هـ ـ 1955 م .
شفيع السيد (دكتور) :
94 ـ التعبير البياني ، الاستقلال الكبرى ، القاهرة 1977 م .
طه احمد ابراهيم :
95 ـ تاريخ النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي الى القرن الرابع الهجري ، لجنة التأليف والترجمة 1937 .
طه حسين (دكتور) :
96 ـ تجديد ذكرى أبي العلاء ، دار المعارف ، القاهرة 1370 هـ ـ 1951 م .
97 ـ مع المتنبي ، دار المعارف ، القاهرة 1937 م .
العباس بن الأحنف ت 192 هـ :
98 ـ ديوان العباس بن الأحنف ، تحقيق عاتكة الخزرجي ، دار الكتب المصرية ، القاهرة ، 1373 هـ ـ 1954 م .
عبد الحسين الرشتي :
99 ـ شرح الكناية ، لم يذكر مكان وزمان الطبع ، جزءان .

عبد الرحمن محمد عيسوي :
100 ـ علم النفس والانسان ، منشأة المعارف بالاسكندرية ، اسكندرية بدون تاريخ .
عبد العزيز عتيق :
101 ـ في النقد الأدبي ، دار النهضة العربية للطباعة والنشر ، بيروت 1972 م .
عبد المتعال الصعيدي :
102 ـ بغية الايضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة ، المطبعة النموذجية ، مصر ، بدون تاريخ ، أربعة أجزاء .
عروة بن أذينة (ت 130 هـ) .
103 ـ ديوان شعر عروة بن أذينة ، تحقيق يحيى الجبوري ، مكتبة الأندلس ، بغداد ، بدون تاريخ .
عروة بن الورد بن زيد العبسي (ت 30 ق هـ) :
104 ـ ديوان عروة بن الورد ، شرح ابن السكيت ت 244 هـ ، تحقيق عبد المعين الملامي ، دمشق ، بدون تاريخ .
عز الدين اسماعيل (دكتور) :
105 ـ الأسس الجمالية في النقد العربي ، دار الفكر العربي 1974 م .
106 ـ التفسير النفسي للأدب ، دار المعارف 1963 م .
العقاد (عباس محمود) :
107 ـ أبو نواس ـ الحسن بن هانىء ، دار الكتاب العربي ، بيروت 1388 هـ ـ 1968 م .
على الأقا البهبهاني :
108 ـ الاشتقاق ، المصطفوي ، طهران ، 1381 هـ .
109 ـ مقالات حول مباحث الألفاظ ، بوذر جمهري مصطفوي ، ايران بدون تاريخ .
علي بن أبي طالب (أمير المؤمنين ت 40 هـ) :
110 ـ نهج البلاغة ، مجموع ما أختاره الشريف الرضي من كلام أمير المؤمنين علي عليه السلام ، شرح محمد عبده ، دار الأندلس للطباعة ، بيروت 1382 هـ ـ 1963 م أربعة أجزاء .
علي بن ظافر بن حسين الأزدي ت 613 هـ :
111 ـ بدائع البدائه ، دار الطباعة الأميرية المصرية ، القاهرة 1861 م .
عمر بن أبي ربيعة (عمر بن عبد الله ت 93 هـ) :
112 ـ ديوان عمر بن أبي ربيعة ، دار صادر ودار بيروت للطباعة والنشر بيروت ، 1380 هـ ـ 1961 م .
عنترة بن شداد بن عمرو العبسي ت 22 ق . هـ :

113 ـ ديوان عنترة ، دار بيروت ودار صادر للطباعة والنشر ، بيروت ، 1377 هـ ـ 1958 م .
الغزالي (أبو حامد محمد بن محمد ت 505 هـ) :
114 ـ المستصغي من علم الأصول ، الأميرية ببولاق ، القاهرة 1322 هـ وما بعدها ، جزءان .
الفارابي (أبو نصر محمد بن طرخان ت 339 هـ) :
115 ـ أهل المدينة الفاضلة ، دار العراق ، بيروت 1955 .
116 ـ كتاب الموسيقي الكبير ، تحقيق غطاس عبد الملك خشبة ، دار الكاتب العربي ، القاهرة ، بدون تاريخ .
فراير وزميلاه :
117 ـ علم النفس العام ، ترجمة ابراهيم يوسف المنصور ، المعارف ، بغداد 1968 م .
الفرزدق (همام بن غالب صعصعة التميمي ت 110 هـ) :
118 ـ شرح ديوان الفرزدق ، تعليق عبد الله اسماعيل الصاوي ، الصاوي 1354 هـ ـ 1936 م .
افيروز آبادي (محمد بن يعقوب بن محمد ت 817 هـ) :
119 ـ القاموس المحيط ، المصرية ، مصر 1352 هـ ، أربعة أجزاء .
فوزي عطوى :
120 ـ شرح المعلقات العشر ، تقديم بولس سلامة ، بيروت 1969 م .
القاضي الجرجاني (علي بن عبد العزيز ت 366 هـ) :
121 ـ الوساطة بين المتنبي وخصومه ، تحقيق محمد أبي الفضل ابراهيم وعلي محمد البجاوي ، عيسى البابي الحلبي وأولاده وشركاه ، القاهرة 1386 هـ ـ 1966 م .
قدامة بن جعفر (أبو الفرج ت 337 هـ) :
122 ـ جواهر الألفاظ ، السعادة ، القاهرة 1932 م .
123 ـ نقد الشعر ، تحقيق كمال مصطفى ، السعادة ، القاهرة 1963 .
124 ـ نقد النثر ، تقديم طه حسين وعبد الحميد العبادي ، دار الكتب المصرية ، القاهرة 1351 هـ ـ 1933 م .
كثير عزة (كثير بن عبد الرحمن الخزاعي ت 105 هـ) :
125 ـ ديوان كثير عزة ، جمع احسان عباس ، دار الثقافة ، بيروت 1391 هـ ـ 1971 م .
لويس شيخو : :
126 ـ شعراء النصرانية قبل الاسلام ، دار المشرق ، بيروت 1967 م .
المبرد (أبو العباس محمد بن يزيد ت 285 هـ) :

127 ـ الكامل في اللغة والأدب ، الاستقامة ، القاهرة ، بدون تاريخ ، جزءان .
128 ـ المقتضب ، تحقيق محمد عبد الخالق عضيمة ، المجلس الأعلى للشؤون الاسلامية ، القاهرة 1965 م وما بعدها أربعة أجزاء .
المتنبي (أبو الطيب أحمد بن الحسين ت 354 هـ) :
129 ـ ديوان المتنبي ، دار بيروت ودار صادر للطباعة ، بيروت 1377 هـ ـ 1958 .
محمد بدري عبد الجليل (دكتور) :
130 ـ المجاز وأثره في الدرس اللغوي ، دار الجامعات المصرية ، الاسكندرية 1975 م .
محمد تقي الحكيم :
131 ـ الوضع ـ تحديده ، تقسيماته ، مصادر العلم به ، العاني ، بغداد 1385 هـ .
محمد خلف الله أحمد (دكتور) :
132 ـ من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده ، لجنة التأليف والترجمة ، القاهرة 1947 م .
محمد عثمان نجاتي :
133 ـ الادراك الحسي عند ابن سينا ، دار المعارف بمصر ، القاهرة 1961 م .
134 ـ علم النفس في حياتنا اليومية ، لجنة التأليف والترجمة ، القاهرة ، 1966 م .
محمد المهدي الحسيني الشيرازي :
135 ـ الوصول الى كناية الأصول ، الآداب ، النجف الاشرف ، بدون تاريخ ، جزءان .
محمد النهويهي :
136 ـ شخصية بشار ، دار الفكر ، بيروت 1391 هـ ـ 1971 م .
136 ـ نفسية أبي نواس ، الخانجي بمصر ، القاهرة ، 1970 م .
المرادي (حسن بن قاسم ت 749 هـ) :
137 ـ الجنى الداني في حروف المعاني ، تحقيق طه محسن ، مؤسسة دار الكتب للطباعة والنشر بجامعة الموصل 1396 هـ ـ 1976 .
المرزباني (أبو عبد الله محمد بن عمران ت 384 هـ) :
138 ـ الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء ، السلفية ، القاهرة 1343 هـ .
المرزوقي (أبو علي احمد بن محمد بن الحسن ت 421 هـ) :
139 ـ شرح ديوان الحماسة ، لجنة التأليف والترجمة ، القاهرة 1387 هـ ـ 1967 م أربعة أجزاء .
مصطفى سويف (دكتور) :
140 ـ الأسس النفسية للابداع الفني في الشعر خاصة ، دار المعارف القاهرة 1951 م .

مصطفى فهمي (دكتور) :
141 ـ الدوافع النفسية ، دار مصر للطباعة ، 1953 م .
142 ـ مجالات علم النفس ، دار مصر للطباعة ، بدون تاريخ .
مصطفى ناصف (دكتور) :
143 ـ الصورة الأدبية ، مكتبة مصر ، القاهرة 1958 م .
ناصيف اليازجي :
144 ـ العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب ، المطبعة الأدبية بيروت ، 22 تموز 1305 ، جزءان .
يحيى بن حمة العلوي (ت 749 هـ) :
145 ـ الطراز المقتطف بمصر ، 1332 هـ ـ 1914 م ، ثلاثة أجزاء .
يوهان فك :
146 ـ العربية ـ دراسة في اللغة واللهجات والأساليب ، ترجمة عبد الحليم النجار ، دار الكتاب العربي ، القاهرة 1370 هـ ـ 1951 م .

The abstract of the thesis

This thesis, «The Psychological bases of the styles of Arabic rhetoric», aims at studying the conceptions of early Arab scholars of these bases, compared with the modern psychological theories of literary criticism. It deals with main three aspects of this subject, namely the psychological foundations of literary creation, the similar foundations of linguistic structure and those of the various modes of literary expressions.

The thesis, therefore, falls into an introduction, three parts and a conclusion:

The introduction is an attempt to clarify the- meaningsment by the above two phrases «psychological bases» and «rhetoric styles».

The first part, the psychological foundations of literary creation, consists of two chapters:

Chapter 1 is a study of literary creation and its connection to psychological tension.

Chapter 2 is a study of the psychological conditions of the process of creation.

The second part, the psychological foundations for the phenomena of linguistic structure, is devided into three chapters:

Chapter 1 deals with the phonetic aspect of the structure.

Chapter 2 discusses the role of vocabulary in the structure.

Chapter 3 studies the conditions of the- structure as a whole.

The third part, the psychological foundations of the various modes of literary expression, consists of three chapters:

Chapter 1 deals with the direct expression.
Chapter 2 discusses the indirect.
Chapter 3 studies the relationship between a man and his own literary style.

The conclusion, at the end of the thesis, is an attempt to review briefly the main conclusions to be drawn from the above three parts and to include some further suggestions which may serve in developing Arab rhetoric.



فهرست

الموضوع	الصفحة

